Neue



Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Begründet von

Robert Schumann.

Neun und dreißigster Band.

(Juli bis December 1853.)

Mit Beiträgen

von

F. Brendel in Leipzig, H. v. Bülow in Weimar, G. Flügel in Neuwied, A. Gathy in Paris, F. Gleich in Leipzig, H. Gödecke in Detmold, C. Gollmick in Frankfurt, H. Gottwald in Hohenelbe, J. Heller in Prag, A. Hesse in Breslau, L. Kindscher in Dessau, E. Klitzsch in Zwickau, L. Köhler in Königsberg, E. Krüger in Aurich, O. Lorenz in Winterthur, A. Müller in Darmstadt, R. Pohl in Dresden, J. Raff in Weimar, A. G. Ritter in Magdeburg, J. Rühlmann in Dresden, H. Sattler in Blankenburg, J. Schäffer in Berlin, A. Schlönbach in Leipzig, R. Schumann in Düsseldorf, C. Seiffert in Schulpforta, F. Sieber in Dresden, T. Tyszkiewicz in Paris, R. Wagner in Zürich, C. F. Weitzmann in Berlin, A. W. v. Zuccalmaglio in Frankfurt a. M. u. A. m.

Leipzig,

bei Bruno Hinze.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. **№ 1.** Den 1. Juli 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Propaganda. — Instructives. — Aus Weimar. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Propaganda

für musikalisch-pädagogische Ansichten, betreffend insbesondere die Volksmusik als Grundlage allen Musikunterrichts.

Von

Louis Köhler.

Die Gegenwart ist die Wiege der Zukunft, unsere Kinder sind die Keime derselben und wie wir diese pflegen, so gestaltet sich ihr Wesen. Wie leicht ist es, die folgende Generation von Irrthümern aller Art fern zu halten, wenn wir unser Streben auf die rechte Ausbildung der Jugend richten; unsere Wünsche, unsere Ideale, wie lassen sie sich schöner und sicherer verwirklichen als dadurch, daß wir die Jugend dafür empfänglich machen?

Es machen sich zwar viele eifrige Bestrebungen geltend auf dem Gebiete der Jugenderziehung: die Staatsmänner sehen es ein, daß die Verbrechen nicht sowohl durch Strafen, ja auch nicht durch Belohnung der Tugend zu vermindern, sondern nur zu ertödten sind, indem wir in der Jugend ein neues, besseres Geschlecht erziehen. Zahlreiche Schriften, ganze Bibliotheken entstanden so; nicht minder giebt es außer den Schulen eine Menge Anstalten für Jugenderziehung; der Umgang, die Spiele, die Lectüre der Kinder werden zweckgemäß ausgewählt, um die jungen Herzen erst im Guten erstarken zu machen, ehe ihnen das Böse als solches gezeigt wird.

Nicht so eifrig sind die Bestrebungen für Musikerziehung; ist auch hier und da ein warmes Wort gesprochen, es verhallte unter den lauteren Debatten (dem Anscheine nach) „ernsterer" — „bedeutenderer" Fragen; das, was für die musikalische Erziehung der Jugend gethan wurde, steht in gar keinem Verhältnisse zu den übrigen Leistungen, zumal wenn man bedenkt, daß eine volle Hälfte von dem, was über diesen wichtigen Gegenstand geschrieben wurde, nur dem äußerlichen Theile, der Technik angehört, — daß ferner von der noch übrigen Hälfte der größte Theil unzulänglich ist. Das ist aber noch nicht Alles! Wenn wir nämlich die Literatur der musikalischen Jugenderziehung in theoretische und praktische Werke theilen, so dringt sich der leidige Thatbestand auf, daß wir (in echt deutscher Weise) bei weitem mehr Erziehungs-Theorie wie Praxis machen, daß also von der ersteren die saftigen Früchte unverhältnißmäßig spärlich ausfallen. Betrachten wir dann vollends diese Früchte näher, so zeigt sichs wieder, daß der größeste Theil davon entweder nahrhaft aber nicht schmackhaft, — oder süß, doch giftig, — oder schmackhaft, doch nicht nahrhaft ist. Man denke nur an die

unergründliche Zahl Brunner'scher, Czerny'scher und Consorten Erzeugnisse für jugendliche Clavierspieler! — Also nur ein ganz geringer Theil praktisch bildender Jugendwerke bleibt als segenbringend übrig; wie schwer aber wird diesem kleinen Theile das Segenbringen! wie vereinzelte Körnlein in meilenweiter Prairie, wo nur Gras, nichts als Gras wächst, — wie eine Hand voll Nüsse, die auf dem Oceane kaum erkennbar schwimmen, so verkrümeln sich die paar Hefte mit guter Musik für die Jugend.

Daß es mit den Gesängen weniger ungünstig steht, kommt von der nothwendigen Mitgabe der Texte, die den Inhalt als auf der Hand liegend darthun. Die Wahl ist da an sich leichter.

Aber auf dem Gebiete der instructiven Instrumentalmusik ist's anders. Nicht so gar Viele vermögen den verschleierten Geist der Musikstücke zu ergründen, denn Noten sind nicht Worte; das Gemeine, Frivole — wer beweist sein Vorhandensein? wer kann überhaupt hier etwas beweisen? Niemand.

Da von allen Instrumenten das Clavier den größesten Einfluß auf die musikalische Jugendbildung ausübt, ist dies Instrument namentlich zu bedenken. Man kann überhaupt sagen, daß die Clavierlehrer den bedeutendsten Theil der Bildung einer folgenden Generation unter den Händen haben — Grund genug, den Blick darauf zu richten! Warum gerade das Clavier zum Allerweltsinstrumente wurde, ist ziemlich klar: es ist bei all seiner Klangarmuth doch einer bedeutenden Vielseitigkeit fähig, so daß keine Musikgattung denkbar wäre, die nicht auf dem Claviere in getreuer Skizze wiedergegeben werden könnte. Wenn eine Zeit kommen könnte, in der alle Instrumente ausgenommen die Orgel, die ja selbst ein Ensemble ist, nur in Vereinigung angewendet würden, wo folglich die Virtuosität mehr dem privatim exercirenden, als in der Oeffentlichkeit lebenden Instrumentalkünstler angehörte, dann, glaube ich, müßte das Clavier als Einzelinstrument bestehen bleiben, weil es das einzige Instrument ist, daß die Fähigkeit des Daguerreotypirens in der Weise besitzt. Das indifferente Wesen selbst des schönsten Claviertons gegen den bestimmt individualisirenden Ton selbst der schlechtesten Geige giebt gerade dem Claviere seinen eigenthümlichen Vorzug, der ihm eine sichere Zukunft verbürgt: weil der Clavierton nicht (wie z. B. der Trompeten-, oder Clarinetten-, oder Oboeton) für ein bestimmtes, abgeschlossenes Feld der Darstellung des Gemüthslebens sich gleichsam als Ausdrucksmittel aufdrängt, deshalb ist er „zu Allem fähig". Hierzu ist noch in Anschlag zu bringen die bequeme Griffigkeit, der jede Art von Stimmenverschlingung und Massenanhäufung (wenn nicht mit zwei, so doch mit vier Händen) zugänglich ist; ferner die in der planen Tastenreihe gewissermaßen sichtbar gewordene Tonreihe, wodurch der Ueberblick aller möglichen Toncombinationen so bequem gemacht wird. Das Alles mußte wohl das Clavier zu einem Instrumente machen für die Mehrzahl der Musiktreibenden, wodurch es denn eben im Stande war, entweder den Musikgeschmack der Menge zu verderben oder zu fördern, kurz, der Musikgeschmacksleiter zu werden. —

Es muß darum alles Mögliche gethan werden, um Nutzen aus dieser nicht wegzuleugnenden Thatsache zu ziehen; dadurch daß namentlich die musicirende Jugend demgemäß geleitet wird. —

O, wäre ich so mächtig, ein Halt gebieten zu können den ekeln Salbadereien der Fabrikcomponisten! es ist himmelschreiend, mit welcher Frechheit von gewissen Schmierern der künstlerischen Wohlanständigkeit Hohn geboten wird! nicht einmal verstellen mögen sie sich mehr, indem sie wenigstens durch einen Schatten des ordentlichen musikalischen Satzes ihren Respekt vor der Oeffentlichkeit darthäten. Scham kennen diese Vagabonden nicht, Schande fühlen sie nicht; gleichgültig gegen Alles, was nicht baares Geld für ihre bestellte Waare ist, sudeln sie darauf los, um mit ihren schmarotzenden Pilzgewächsen jedes ehrlich aufkeimende Saatkörnchen zu ersticken.

Daß selbst unverdorbene Musiklehrer von gewisser Halbschlägigkeit durch immerwährendes Ansehen solcher um sich greifenden „beliebten" Dudeleien nach und nach mit in den Strudel gerissen werden, ist begreiflich. Charakterlos wie sie sind, finden sie die Sachen bald erträglich; nicht lange dauerts, so haben sie die Mache weg, und probirens auch, — es schlägt an, und bald kommen Bestellungen über Bestellungen. Der Lump ist fertig. Gewisse Formen, wie Potpourri u. dergl., will ich keineswegs angreifen, denn ich glaube, auch dieser Art Musikragout kann man zu Unterhaltungszwecken eine Art Berechtigung zugestehen, doch, wohlgemerkt: mit Sinn und Anstand ausgeführt. Es soll mir selbst Interesse gewähren, einige Potpourri's zu setzen, die meine Meinung über die Machart dieser niedersten Kunstform näher darthun. Ich würde z. B. ein Potpourri über die verschiedensten Liebesmelodieen, über Freude und Schmerz u. s. w. aus den Werken der verschiedensten Componisten formen; ich würde nebeneinanderstellen: wie Gluck gegen Bellini, Mozart gegen Rossini, Spohr gegen Donizetti gehalten, die Liebe besingen, oder den Wein, oder wie sie verschmähete Liebe klagen, rc. Ich würde natürlich auch ein ehrbareres Gewand dazu zu weben suchen, als jene Schacherer, von denen ich (Gott steh mir bei) vielleicht nächstens

einige bei Namen nennen und, nicht nur so in Bleistift, mit Naturfarbe illustriren werde. — —

(Schluß folgt.)

Instructives.

Für Gesang.

D. F. Crivelli, Die Kunst des Gesanges, dargestellt als ein grammatikalisches System, die philosophischen Gründe enthaltend, nach welchen die Entwickelung des Organes und die Cultivirung der Stimme zu leiten sei, vermittelst der Uebungen von fortschreitenden Scalen, Uebungen in den Verzierungen und Solfeggien. — Hannover, bei Chr. Bachmann. Preis der Schule 2 Thlr. 20 Gr.; der Solfeggien, Heft I. 1 Thlr. 5 Gr.

Ein vielversprechender Titel! Wir möchten mit Monostatos und den Mohren ausrufen: „Das klinget so lieblich, das klinget so schön" — allein mit dem Klingen ist noch nicht Alles abgemacht. Seit Nehrlich's unsterbliches Werk erschienen ist, sind wir gegen dergleichen Aushängeschilder etwas mißtrauisch geworden, und wahrhaftig, wenn das oben aufgeführte Buch ein „grammatikalisches System" enthalten will, so möchte man die Philharmonische Gesellschaft und die Königl. Akademie der Musik in London, deren Mit- und Ehrenmitglied Professor Crivelli ist, um eine Definition dieses Begriffes ganz gehorsamst ersuchen. In einem Werke, das nicht eine Spur von innerem Zusammenhange hat, das von Wiederholungen ebenso, als von Widersprüchen wimmelt, in welchem einiger der wichtigsten Theile der Gesanglehre mit keiner Sylbe gedacht ist (wie z. B. der Behandlung der Register, der Aussprache im Gesange, des Portamento u. dergl. mehr), in welchem Alles wie Kraut und Rüben durcheinandergeworfen ist, können wir Bewohner des Continentes wahrlich kein „grammatikalisches System" entdecken, oder unsere geschmähte deutsche Gründlichkeit müßte uns mit der deutschen Flotte fortgeschwommen sein. — Doch vielleicht ist das gewählte Wort „System" nur ein Druckfehler, da die ganze Schule überreich an den gräulichsten Druckfehlern ist; — vielleicht auch eine Erfindung des Uebersetzers, was wir um so eher anzunehmen berechtigt wären, als der deutsche Text (der doch wohl schwerlich von Hrn. Crivelli selbst herrührt) sich eines so gräßlichen Styles und solcher Sprachschnitzer erfreut, daß ein gestrenger Ordinarius seinen Quartanern kein größeres Vergnügen machen könnte, als wenn er ihnen die Correktur dieses Buches als Ferienarbeit aufgäbe.

Schieben wir nun gleich einen großen Theil des Unsinnes, der in Hrn. Crivelli's Werk in üppigster Fülle wuchert, auf Rechnung des ungenannten Uebersetzers, so bleibt dennoch für den Hrn. Verfasser selbst noch vollkommen genug übrig, um ihm nicht von vorne herein die Hoffnung, die er zu Anfange seines Buches ausspricht „es werde dasselbe nicht allein nützlich, sondern auch angenehm, sowohl dem Lehrer als dem Studirenden der Kunst des Gesanges sein" als eine süße Illusion benehmen müssen. —*)

Schon die Einleitung des Buches ist so entsetzlich confus und sinnlos, daß ein mehrmaliges Ueberlesen derselben jedem denkenden Menschen geradezu Kopfschmerzen machen muß. Wir geben ein kleines Pröbchen dieses Wortschwalles: „Bei der Baßstimme sind die Muskeln nicht nur größer und fester, als in den anderen Stimmen, und das Stimmorgan befindet sich nicht allein niedriger in der Kehle, sondern die Vibration benannter Töne ist auch kräftig markirt gegen das Centruin des Rückgradwirbels hin, und breitet sich somit Fülle und Klang aus. So zählt man von der stufenmäßigen Erhebung der geneigten Oeffnung des Kehlkopfes bis zum ersten Genickwirbel die drei natürlichen Register jeder Stimme, nämlich: die Tiefe, die Mitte und die Höhe, und in dieser stufenmäßigen Erhebung der geneigten Oeffnung des Kehlkopfes verschwindet die markirte, tiefe Vibration des Rückgradwirbels, und geht allmälig vom tiefen Register zum mittlern, und von diesem zum höheren über, und verschmilzt allmählig mit den andern Registern."

Muß man da nicht mit Gil Vargas rufen: Mir wirbelt es im Kopfe?! — Nun folgt eine Tabelle des Umfanges der verschiedenen Stimmen, auf der wir auch beim flüchtigsten Ueberblicke Legionen von Druckfehlern und Lächerlichkeiten begegnen. Da lesen wir zweimal von „äuserster Tiefe und Höhe" von Cotralto, Baritone, Tenore Robusto und leggiero (wie schön ist nicht die Kraft des robusto durch ein großes R, die Weichheit des leggiero durch ein kleines l bezeichnet, was freilich gleich darauf wieder als großes L erscheint); da prangt der deutsche Name Baß und Bariton so friedlich neben Soprano und Contralto u. s. w. — Hören wir jetzt, was uns Hr. Crivelli vom schweren Tenor und später vom Sopran sagt:

„Bei der Entwickelung und Ausbildung dieser Stimme stößt man gewöhnlich auf eine Schwierigkeit

---

*) Styl, Orthographie und Interpunktion sind mit gewissenhaftester Treue nachgedruckt worden.

Anmerkung des Setzers.

in der Verbindung und Hervorbringung dieser Töne [musical notation], die bei Einigen schwach, bei Anderen hart sind. Es ist daher zu rathen, daß sie nicht forcirt, dennoch aber stets leicht und fest hervorgebracht werden, ohne von dem Falsett Gebrauch zu machen, (ein unreiner und unangenehmer Ton, den man in einer gutgebildeten Stimme nie antreffen sollte). Anfangs muß diese Stimme geübt werden von Do bis Sol [musical notation]; wenn aber das Sol sehr schwer sein sollte, so ist es rathsamer, da aufzuhören, wo die Stimme der Modulation des Tones nicht mehr fähig ist, und wenn sie dann die Kraft erlangt hat, die Töne von Do bis Sol mit Festigkeit und Biegsamkeit auszuhalten und auszudehnen, so kann man sie von Si molle bis Si molle ausdehnen [musical notation], oft selbst bis zum tiefen Sol und bis zum hohen Do." — — —

Nun da hört doch Alles auf! Ein Tenor, der das große G singen, und von da ohne Falsett bis zum eingestrichenen c hinaufsteigen soll?! So sind wir denn glücklich wieder hundert Jahre zurückgegangen und bei Hrn. Albrecht v. Haller's Ansicht wieder angelangt, der das Falsett zu den Fehlern der Stimme rechnet! Hr. Crivelli scheint ein starker Reactionär zu sein, da er sein Ohr gegen alle Errungenschaften einer Reihe von Jahrzehnten verschlossen gehalten und nicht erfahren hat, daß man heutzutage auf das Studium und die Ausbildung des Falsetts die größte Sorgfalt verwendet!

Doch wir haben noch zu berichten, was der Verfasser über den Sopran sagt: „Diese Stimme ist von einer leichten Qualität, und etwas beschränkt, in den unteren Tönen. Ist sie sorgfältig entwickelt, so wird sie sehr brillant; aber da sie nicht große muskulöse Kraft besitzt, so ist sie weder geeignet, durch das Aushalten der Töne Effekt zu machen, noch passend für die Declamation!" — —

Hier ist unsere deutsche Geduld zu Ende, ja selbst eine englische wird Hrn. Crivelli nicht vor dem Ausrufe schützen können: What nonsense! Arme Schröder-Devrient, arme Heinefetter! und wie sie alle heißen die großen dramatischen Sängerinnen, welche Tausende entzückt haben und noch heute mit Bewunderung erfüllen, — ihr müßt von Hrn. Crivelli, einem englisch philharmonischen Professor, hören, daß der Sopran eigentlich zu gar nichts tauglich sei!!

S. 4 findet sich die lithographirte Abbildung der einen Seite eines durchschnittenen Kopfes, welche dem anatomischen Atlas des Dr. M. J. Weber (Tab. VIII, Fig. I.) entnommen ist. Die Angabe dieser Entlehnung ist uns der Verfasser eben so schuldig geblieben, als Nehrlich, welcher seine Abbildungen gleichfalls dem genannten Werke entnahm; wie sich überhaupt in einigen Punkten eine seltene Aehnlichkeit zwischen diesen beiden Autoren großer unsterblicher Gesangschulen vorfindet. — Die Beschreibung der anatomischen Figur ist sehr lustig, da mit keinem Worte gesagt wird, daß wir einen von der Stirn über die Nase bis zum Kinn durchschnittenen Kopf vor uns haben. Von der Zunge wird gesagt „sie liegt flach ausgestreckt, wie bei A, B, C". Weiter unten heißt es „die Zunge krümmt sich, wie bei A, B, C". Auf solche Widersprüche kommt es Hrn. Crivelli gar nicht an; — wir wollen gleich einen zweiten hinzufügen: S. 5 findet der Verfasser der Kunst des Gesanges es „wirklich sonderbar", daß man eine bestimmte Normalmundstellung anzugeben versucht hat, S. 6 beschreibt er (unter der Rubrik Athemholen) die Form, welche der Mund annehmen sollte bei der Aussprache des A!!! —

(Schluß folgt.)

Aus Weimar.

Aufführung des Oratoriums „Mose" von Adolph Bernhard Marx am 3ten Juni 1853.

Indem ich über die in der Ueberschrift angedeutete Thatsache berichte, entledige ich mich einer angenehmen Pflicht sowohl in Bezug auf den Gegenstand dieses Referates, als auf mich selbst. Dieses letztere soweit ich Gelegenheit habe unmittelbar den Gesinnungen aufrichtiger Dankbarkeit, die ich Marx schulde, Ausdruck zu verleihen. Ich kann in dieser Hinsicht kurz sein. Jeder dem es an klarer Einsicht in das Wesen der musikalischen Composition nicht völlig gebricht, wird wohl wissen, daß wir bis auf Marx herab ein vollständiges System derselben nicht gehabt haben. Ich habe schon in meinem ersten für diese Blätter geschriebenen Aufsatze (Nr. 7 des vorigen Bandes) auf die Lückenhaftigkeit der alten Theorie hingewiesen, welche sich begnügte die Regeln der abstracten Composition zu lehren, und den Kunstbeflissenen mit Allem, was seine Applicationsstudien anlangte, an die Leitung eines wohl oder übel fertigen Meisters verwies. Harmonik und Contrapunkt schienen damals alles zu sein, was man wissen müßte, um Musik zu machen. Die Lehre von den Formen überließ man der Praxis. Die Lehre von der Instrumentation des-

gleichen, und ich muß leider hinzufügen, daß dieser letztere Gegenstand selbst bei Berlioz und Marx noch immer einseitig und mangelhaft behandelt ist, so daß man noch auf den Mann warten muß, der denselben im Hinblicke auf die Forderungen der Gegenwart erschöpfen möchte. Dasselbe ist mit der Lehre vom Kunststyle der Fall, die einen totalen Neubau verlangt. Solchem Zustande der Theorie gegenüber mußte sich jeder Musikbeflissene, der darauf angewiesen war, sich selbst auszubilden, in der peinlichen Lage befinden vergeblich nach einer Quelle zu schmachten, an der er seinen Wissensdurst befriedigen könnte. In dieser Lage befand auch ich mich, bis ich das Marx'sche Handbuch bekam, in welchem ich zum ersten Male das gelobte Land, nach welchem ich in verschiedenen Wüsten umhergeirrt war, erschaute. Ich habe eben angedeutet, was dem Buche noch abgehen mag, und zweifle nicht, daß Marx das Maß seiner Verdienste, welches er schon redlich vollgemacht hat, mit der Zeit auch überhäufen wird. — Wer die Marx'schen Schriften kennt, der weiß, daß ihr Verfasser nichts weniger als ein trockener Methodiker ist, sondern daß er überall ebensosehr den fühlenden als denkenden Menschen verräth. Daraus wäre denn richtig zu folgern, daß Marx auch in der Composition Bedeutendes zu leisten im Stande sein müßte. Indessen gewahrt man, daß er seit langer Zeit auf die diesseitige Production verzichtet zu haben scheint. Man mag sich billig fragen, ob die übrigen Beschäftigungen Marx's, die allerdings ziemlich zahlreich und gewichtig sind, ihn so gänzlich hätten vom Componiren abziehen können, daß er scheinbar wenigstens völlig darauf verzichtete. Die Wahrheit ist wohl, daß Marx nicht eben genügende Aufmunterung fand und es darum vorzog, da für die Kunst zu wirken, wo er einen Erfolg voraussehen konnte, der in einigem Verhältniß zu seinen Anstrengungen stand. Es bleibe dahingestellt, welcher Art die äußern Hindernisse sein mochten, welche das Durchdringen des „Mose" bei seinem ersten Auftreten vor ungefähr zehn Jahren vereitelten. Gewiß ist mir nur, daß diese Hindernisse heute nicht mehr bestehen, oder wenn dies wäre, leichter als damals zu beseitigen sind. Indessen möchten auch jetzt noch Hemmnisse vorkommen, welche in dem Werke selbst ihren Ursprung hätten, oder vielmehr in der willkührlichen Ansicht, welche man sich von der Gattung desselben machen wollte. So wahr es ist, daß die Heiligenmalerei außer dem Bedürfnisse des modernen Bewußtseins liegt, so sicher die Wiedererweckung unserer alten germanischen Architectur an dem Mangel der Gemüthsrichtung scheitert, welche sie zu allererst ins Leben rief, so unwiderleglich erscheint die Thatsache, daß der Sinn, welcher das Oratorium und seinen Styl erzeugte, verschwunden ist, und mithin die Bedingung der Existenz derselben. Das Oratorium hat sich heute in die Concerte geflüchtet; es ist nicht mehr sein religiöser Inhalt, welcher von der Zuhörerschaft als solcher an und aufgenommen wird, sondern blos seine musikalische Form und wenn man im Wesentlichen stets von Beurtheilung des Textes möglichst Umgang nimmt, so wird man sich desto mehr um das Technische seiner Behandlung kümmern. Ich kann mir füglich ersparen auseinanderzusetzen, wie und warum das so gekommen ist, denn ich habe nicht im Sinne eine Geschichte der Religion und der Philosophie von den Zeiten der Reformation bis auf unsere Tage zu schreiben, sondern bin darauf angewiesen das Wesentliche derselben als meinen Lesern bekannt vorauszusetzen. Es ist nun eine Thatsache, daß eine generelle Form des Schönen selbst dann verbleiben kann, wenn ihr specieller Gehalt wechselt, und diese Thatsache mochte doch wohl die Ansichten Derjenigen leiten, welche von dem ursprünglichen religiösen Gegenstande des Oratoriums absehend seine Form nahmen, um ihr einen profanen Stoff unterzustellen. So entstand das weltliche Oratorium. Seitdem die Philosophie den Satz premirt, daß das Reinmenschliche das Reingöttliche sei, ist nun allerdings die Ansicht verschwunden, welche die Welt und Gott einander schroff gegenüberstellte und der Transcendenz das Kunstideal vindicirte, für welches die schöne Sinnlichkeit doch nie und nimmer einen entsprechenden Ausdruck finden konnte. Vom Standpunkte des eben angeführten Grundgedankens der heutigen Philosophie aus wäre denn auch der Unterschied des geistlichen und weltlichen Oratoriums in so fern aufgehoben, als beide in dem Begriffe eines dritten sich begegneten, welches allen historischen oder mythischen Stoff heiliger oder profaner Ueberlieferung in seine reinmenschliche Gestalt zurückconstruirt, und in dieser kunstschön zu reproduciren strebt. — Der Styl des Oratoriums war vordem ebenso ausschließlich als sein Stoff. Wie diesem gewisse Gränzen angewiesen waren, so jenem; die Grundidee der hieratischen Ethik bestand in der Ertödtung der Sinnlichkeit behufs einer dereinstigen Vereinigung des Menschen mit dem transcendentalen Gotte, welchen man sich als körperlosen reinen Geist vorstellte. Dieser ascetische Grundzug der mittelalterlichen Religionsanschauung mußte, wie in der Malerei, so auch in der Musik einen Styl erzeugen, welchen man dem Stoffe des Oratoriums als einer Kirchenmusik vorzugsweise zukommend erachtete. In diesem Style waren blos eine Anzahl harmonische und contrapunktische Wirkungen erlaubt und gewisse Regeln hielten alles Andere davon fern. Der so entstandene, d. h. willkührlich angenommene, Styl ist unter dem Namen des „strengen", auch des

„Kirchenstyles" bekannt. Natürlich waren auch gewisse Instrumente von der Effectuirung ausgeschlossen, welche man aus, ich weiß nicht welchen, Gründen für die Kirche unpassend halten wollte. Es ist ganz folgerichtig, wenn die Gränzen dieses Styles ebenso durchbrochen worden sind, als die des Stoffes. Marx insbesondere, dessen muthvoller Bruch mit der „alten Musiklehre" uns in die Vorhallen einer neuen Kunstepoche brachte, sagt darum auch rund heraus: wenn eine Sache überhaupt die richtige und wahre Wirkung macht, warum soll sie in einer sogenannten Kirchenmusik nicht eben so wohl angebracht sein als wo anders? Es ist unnöthig dies noch zu commentiren. — Auf der Hand liegt, daß nachdem der Stoff und der Styl einer wesentlichen Umwandlung unterzogen waren, auch die Form nicht mehr intact bleiben konnte. Ursprünglich bewies sich das Oratorium als eine Mischung verschiedener Formen, worin sich die lyrische, epische und dramatische theils ergänzten, theils ablösten. In dem Maße als das reinmenschliche, lebendig pulsirende und bewegungsvolle Element zu überwiegen anfing, mußte auch die dramatische Form sich mehr geltend machen. In solcher Weise reformirt erscheint das Wesen des Oratoriums im „Mose" von Marx, und selbst später im „Elias" von Mendelssohn, obschon dieser letztgenannte Meister gewiß ganz unfreiwillig sich einer Form näherte, für die er am wenigsten Vorliebe gehabt zu haben scheint. Der „Mose" könnte ein Musikdrama im Frack genannt werden, so sehr hat er den Schnitt einer im Hinblicke auf Handlung verabfaßten Dichtung. Hier ist es auch, wo die größere Anzahl jüngerer Künstler ausrufen wird: wenn Marx den Stoff in selber Weise faßt als ihn das Musikdrama unserer nächsten Zeit braucht, wenn er die Form des Drama's selber herübernimmt, und wenn er den Musikstyl gänzlich befreit hat, was hat er noch anderes zu thun, als wirkliche Musikdramen zu schreiben? So obenhin angehört habt Ihr Recht, Freunde, und doch übrigt sehr viel, daß ihr — die Sache genau betrachtet, — jemals wirklich Recht haben werdet. Das Musikdrama ist für die Darstellung auf einer Bühne, einem Schauplatze bestimmt, die, wie sehr auch dereinst vielleicht in der Einrichtung von den Theatern der Gegenwart abweichend, doch immer begränzt sein werden und müssen, so zwar daß den Darstellern stets die physische Möglichkeit verbleiben muß, sich hörbar zu machen. Die Darstellung der Scene, für die sinnliche Erscheinung des Musikdrama's unerläßlich, wird alle Mal wieder an die Vorrichtungen der Mechanik gebunden sein, die wenn ihre Wirkungen prompt und präcis werden sollen, auf einen bestimmten Raum eingeschränkt sein müssen. Schon von diesen Gesichtspunkten aus wird die Handlung in einem engeren Raume und unter einer gewissen geringeren Anzahl von Theilnehmenden vor sich gehen müssen. Die Handlung im Musikdrama ist aber noch überdies ihrer eigensten Natur nach von der Art, daß sie mit ihren nächsten Motiven, Wirkungen und Wechselwirkungen immerhin auf einzelne Personen bezogen werden muß. Niemand ist hiervon wohl so durchdrungen als der Reformator des Musikdrama's, Richard Wagner, der darum auch mit ziemlichem Eifer gegen das polemisirt, was die Vorfechter der Meyerbeer'schen historischen Oper „Emancipation der Massen" in der Oper nennen wollen (Oper und Drama I. Bd.). Wie nun, — wenn ein großer welthistorischer Vorgang, dessen Scene dem Bühnenmechanismus nicht mehr darstellbar ist, und in welchem ganze Völker so handelnd als leidend auftreten, poetisch musikalisch vorgeführt werden soll, — wird da die äußere Form des sinnlich darzustellenden Musikdrama's beibehalten werden können? — Allbereits sehe ich den Fall von Marx klar vor mir. Ich möchte den Dramaturgen kennen, der die Inscenirung des zweiten Theiles des Mose über sich nehmen wollte, aber auch den Dichter oder Musiker, der die poetische Berechtigung desselben zu leugnen im Stande wäre. Mosewius hat seiner Zeit die Anomalie des Marx'schen Werkes historisch zu entschuldigen gesucht. Ich verkenne den guten Willen nicht, der diesem Beginnen zu Grunde lag und noch weniger die Umsicht, womit er zur That ward; aber ich sehe nicht ein, warum das, was nothwendig so ist, wie es ist, für seine Existenz blos eine secundäre Ursache haben sollte; hierfür geht mir alle logische Begründung ab. Wofür Marx einzig Tadel oder vielmehr Entschuldigung verdient, ist die Wahl des Namens „Oratorium". Er hätte schlechtweg setzen sollen „musikalisch-dramatische Dichtung". Hier höre ich aber schon irgend einen vorlauten Freund rufen: „Unding über Unding! man will uns eine Literaturoper octroyiren." Spare Dir Dein hucusque! einmal wirst Du finden, daß eben das Lecture-Drama den Ausdruck der Massen nicht wiedergeben kann, wohl aber der Musiker, und dann hat dieser Letztere auch das, was dem specifischen Poeten abgeht, er hat Mittel die Scene durch etwas mehr zu ersetzen, als blos durch einen Appel an die Phantasie, er hat dazu eine eigene Gattung der Musik, die symphonisch-descriptive. Also nur keine Begriffsconfusionen! Da zupft mich aber schon wieder einer am Aermel: „Hm! alle diese Mittel hat der „Wüsten-David" auch verwendet." Das will ich nicht in Abrede stellen. Alle Maler malen mit den gleichen Farben; aber ein Thierstück ist keine Madonna und das David'sche Genrebildchen ist kein Historiengemälde wie der „Mose"; also kannst auch Du Dich beruhigen. —

Hiernach fasse ich die Sache an der Wurzel und sage: der „Mose" von Marx ist die poetisch-musikalische Darstellung eines weltgeschichtlichen Vorganges, der seines national-hieratischen Gewandes entkleidet in wahrer reinmenschlicher Gestalt und Bedeutung zur Anschauung gebracht wird und zwar in einer dramatischen Form, welche den der gegenwärtigen Bühne nicht darstellbaren Stoff dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen durch die einzigen außer ihr noch übrigen Mittheilungsmittel erfaßbar macht. Jetzt kann sofort darüber discutirt werden, ob ein Stoff wie der angegebene überhaupt darstellbar, und ob er mit diesen Mitteln darstellbar sei; geschieht dies, so erfüllen diese Zeiten ihren guten Zweck, indem sie den Gedankenaustausch und die endliche Aburtheilung über eine ästhetische Frage herbeiführen, die meines Erachtens voreilig durch einen bloßen kritischen Machtspruch — komme er von was immer für einer Seite, — abgethan wäre. — Es ist hierbei nur zu wünschen, daß die Discussion nicht eröffnet werde ohne Bekanntschaft mit ihrem Objecte, wie dies bei Wagner der Fall ist, über den alle Welt schreibt, ohne ihn zu kennen. Es ist jämmerlich, daß ein Werk von dem Verdienste als der „Mose" bis jetzt nur an sehr wenigen Orten aufgeführt wurde. Man sollte denken, daß schon die Verdienste seines Verfassers für Jedermann die beste Empfehlung seines Werkes wären; dem scheint leider nicht so. Liszt hat hier in Weimar sich schon mehr als einmal durch Vorführung von Autoren und Werken verdient gemacht, die eine miserable, ignorante Kritik, oder die stinkende Indolenz mancher unserer Landsleute und „Collegen", entweder gar nicht kannte, oder für abgethan und hingerichtet ansah, wobei man nur an Wagner und Berlioz zu denken braucht. Die Oratorienliteratur nun ist ziemlich weitläufig. Während von einer Seite die zeitige Berechtigung der Gattung mit Recht geläugnet wird, componirt alljährlich noch dieser und jener jüngere oder ältere „College", der nichts Besseres zu thun weiß, ein Oratorium, geistlich oder weltlich, und findet, Dank den reizenden Localzuständen in Deutschlands musiktreibenden kleineren und größeren Städte, Gelegenheit es aufzuführen. Daß ein solches Erzeugniß gewöhnlich nicht viel taugt und einmal und nicht wieder zum Vorschein kömmt, nimmt man nicht in Betracht, man hat ja ein gutes Werk gethan, — glaubt man — indem man ein „junges Talent" in die Oeffentlichkeit eingeführt, es bekannt gemacht hat u. s. w. Aber diese verehrlichen musikalischen Körperschaften irren sich mit ihrem vortrefflich guten Willen nur in dem einen Punkte, daß das, was man ins Leben einführen will, auch lebensfähig sein muß; und es thut mir leid ihnen sagen zu müssen, daß sich im letzten Decennium mit Ausnahme höchstens des „Elias" — und dieses weniger weil als obgleich — gar kein Oratorium gehalten hat; denn „das Paradies und die Peri" von Schumann und ähnliche Werke wird man hier nicht in Anrechnung bringen wollen. Was den „Mose" anlangt, so ist er vital genug, um noch eine geraume Zeit vorzuhalten, in Betracht, daß ich nicht wüßte, was ihm einstweilen concurrirte. Indessen würde ich nicht rathen die Benennung „Oratorium" auf dem Programme beizubehalten; da sie, wenn nicht das Nöthige in den localen Organen zum Voraus erläutert wird, nur zu Mißverständnissen, die dem Eindrucke des Werkes schädlich sein könnten, Anlaß geben müßte. In der That ist dies schon der Fall gewesen, kann also wieder geschehen, da man überall Leute findet, die Augen und Ohren zwar zu, den Mund aber desto weiter aufmachen. Der Eindruck, den der „Mose" auf mich hervorbrachte, war ein so tiefer als nachhaltiger, es war der bedeutendste, den ich von Werken ähnlicher Form bis jetzt an mir erfahren, was jedenfalls lediglich darin begründet ist, daß ich allerdings Werke von ähnlicher Form, nicht aber ähnlichem Geiste zum Vergleiche hatte. Man glaube ja nicht, daß etwa die Aeußerlichkeit der hiesigen Aufführung in Bezug auf dynamisches Vermögen mich in irgend einer Weise hätte bestechen können. Marx, der in Hauptprobe und Aufführung seines Werkes persönlich anwesend war, fand hier keinen jener großen Chöre, die man an einigen bedeutenden Plätzen besitzt, um möglichst wenig damit zu leisten, sondern nur den nicht eben zahlreichen Montag'schen Singverein, der indessen durch seinen Dirigenten wohl eingeübt war; die Solisten waren keine Namen von europäischem Rufe, aber sie hatten guten Willen für ihre Aufgabe und genügende Mittel für das Werk und den Saal. Marx fand ferner nicht einen jener großen Orchesterkörper, welche schon imponiren, indem sie einen einzigen reinen ff Accord attaquiren, sondern das gewöhnliche Theaterorchester ohne Harfe, aber es war geleitet von einem so intelligenten und energischen Chef, als welchen man Liszt längsther kennt, der zugleich aufs Beste intentionirt war; — er fand keines jener prunkenden Locale, welche durch ihre Größe und festlichen Schmuck selbst solchen Zuhörern eine Unterhaltung gewähren, denen die Natur im Hinblicke auf die übrige Beschaffenheit ihres Kopfes den Gehörsinn versagte, sondern einen simpeln Saal, der nicht einmal die Forderungen der Akustik befriedigt; — er fand endlich nicht eines jener immensen Auditorien, wie man sie zu gewissen Musikfesten pilgern sieht, um sich theure Plätze streitig zu machen, auf denen man sich drängt, um recht

viel zu — sehen, und möglichst wenig zu hören, sondern nur das ziemlich zahlreich versammelte dilettirende Publikum des kleinen Weimar, an dessen Spitze man JJ. K. K. HH. die Frau Großherzogin und den Erbgroßherzog gewahrte, und in dessen Mitte sich eine durch Ehrenhaftigkeit und Eintracht ihrer Gesinnung bemerkliche kleine Gesellschaft von Künstlern befand, die dem Meister ein offenes Herz und eine ungeschminkte Anhänglichkeit entgegentrugen. Wenn so Marx hierselbst des äußeren Pompes seines Erfolges, der ihn an irgend einem andern Orte vielleicht umgeben konnte, entbehren mußte, so mag ihn dafür trösten, daß die gelungene Aufführung seines Werkes, der ungeheuchelte und ungemachte Beifall, der demselben zu Theil ward, ihm durch keinerlei Unannehmlichkeit getrübt wurden und dieses mag und — davon bin ich beinahe überzeugt — wird ihn für alle anderen äußerlichen Glorificationen entschädigen. — Es kann Leser geben, welche von mir Rechenschaft über den musikalischen Styl von Marx, über den Effect einzelner Stücke, über die technische Handhabung der Mittel im Großen und Kleinen erwarten. Was den Styl von Marx anlangt, so ist er in seiner Art perfect. Wenn man sagt: Le style c'est l'homme, so kann man wohl auch sagen: L'homme c'est le style. Dies letztere paßt auf Marx besser, als das erstere. Uebrigens ist es meine Gewohnheit nicht, beim Eintritte in einen großen, schönen Hain irgend einen einzelnen Zweig oder ein einzelnes Baumblatt anzustarren, und so bin ich gegenüber einer so bedeutenden Leistung als der „Mose" nicht im mindesten disponirt von Undezimenaccorden oder von Contrapunkten der Decime zu sprechen; es giebt ohnehin der Kritiker genug, welche vom Ersten und Zweiten nichts wissen und daher immer gleich vom Zehnten und Eilften plaudern. Diesen sei denn die technische Analyse überlassen und ich will mich nur anheischig machen, ihnen gelegentlich auf die Finger zu sehen. Ueber den Effekt im Ganzen und Großen habe ich nur auf die sehr günstige Aufnahme, die das Werk gefunden, wiederholt hinzuweisen, nicht als ob ich den Werth desselben irgend vom Standpunkte des Succeßes aus bestimmen möchte, sondern vielmehr, weil es so beifallswürdig ist, und dennoch Beifall gefunden hat. Marx theilte mir mit, daß seine Absicht ursprünglich gewesen sei, eine Trilogie zu schreiben, um die große Idee, welche er im „Mose" zu verkörpern anfing, zu erschöpfen. Wenn ich so indiscret bin davon zu sprechen, so thue ich es nur, um ihn Angesichts des Publikums aufzufordern seinen Plan zu verwirklichen, wozu ihn vielleicht sein kurzer Aufenthalt in Weimar wieder etwas angefeuert hat, wo er jedenfalls mit allen seinen Bestrebungen eine bleibende Stätte fand. Ich rufe ihm daher auch am Schlusse meines Gegenwärtigen kein „Lebewohl" nach, sondern blos ein herzliches:

Auf Wiedersehen!

Weimar im Juni 1853. **Joachim Raff.**

Kleine Zeitung.

Königsberg. Die musikalische Akademie hat Mendelssohns Elias zwei Mal aufgeführt — unter Marpurgs Direction. Derselbe ist Mitdirector neben Sobolewski für dies treffliche Institut, dessen Gründer Dr. Zander und Sobolewski sind. — Während der Abwesenheit des letzteren dirigirte Anfangs Hr. Pabst, später Hr. Marpurg mehrere Opern in denen Frl. Bochkoltz-Falconi als Gast (und zwar mit außerordentlichem Beifall) sang. Diese Künstlerin machte Hrn. Marpurg für seine künstlerische Aufopferung bei der interimistischen Opernleitung ein Cadeau mit einer werthvollen Tuchnadel, — Hr. Director Woltersdorf machte demselben ein Geschenk mit einem schönen Tactstocke. Andere Auszeichnungen erhielten vor dem: Sobolewski bei seinem Abgange von der Oper mit einem silbernen Pokal von dem gesammten Orchesterpersonale, und Hr. Krebler (Mitgl. d. Orch.) vom Director W. eine Tabatière von Silber für seine Musik zu dem Ballet „Satanella", das oft gegeben, vielen Beifall erhielt. Unter des zuletzt fungirenden Kapellmeisters Witt Musikdirection spielte das Orchester correkt, doch ohne Schwung. Von unserm Geh. Rath Professor Rosenkranz erschien eine „Aesthetik des Häßlichen" in fast populär zu nennender Darstellung; darin bekommt natürlich auch der Opernunsinn gebührend sein Theil, namentlich wird der „Teufel" Meyerbeer's (nämlich Robert's schwefelrüchiger Papa) hinters Mikroscop gesteckt, wo sich seine Fratze doppelt interessant ausnimmt. In einer bündigen Anmerkung wird R. Wagner's That ins gehörige Licht gestellt. — Man lese.

Sobolewski ist längst zurück: von Weimar reiste er nach London, woselbst in Exeter Hall seine Vinvela aufgeführt wurde. Unsere Oper ist in Berlin, wo sie Vortreffliches leisten soll — als abschreckendes Beispiel nämlich. Dort ist eine gute Chorverstärkung, ein excellentes Orchester, ein verbessertes Personal, und — die Berliner bekommen dennoch Bauchgrimmen davon; was sollen nun wir Königsberger sagen, die wir die Oper stets in ihrer Originalgestalt hatten? Wir sagten Nichts, — aber . . . . . um auf etwas Anderes zu kommen: Cholera, Masern, Pocken, Kaltfieber grassirten diese Saison arg, und erst mit Abgang der Oper verzieht sich dies Gefolge nach und nach. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Am 11ten Juni fand in Dresden im Palais des großen Gartens, ein von Seiten des Gesangvereins „Orpheus" veranstaltetes Concert zum Besten des Schiller-Göthe-Denkmals in Weimar statt.

Mehrere Concerte des Cölner Männergesangvereins, haben unter großem Beifall in London stattgefunden.

Frl. Garrigues von Coburg hat ihr Engagement in Hamburg angetreten.

Zum Beginn der deutschen Saison in Wien sind außer Johanna Wagner, die Damen Köster und Marlow sowie Agnes Büry aus Dresden zu Gastspielen angesagt.

Im Anfang Juli wird in Neiße ein Sängerfest geleitet vom dortigen Musikdirector Stukkenschmidt und Julius Otto aus Dresden stattfinden.

Der Pianist Gockel, ein Schüler des Leipziger Conservatoriums, giebt in New-York Concerte.

Der Sänger Hölzel ist von seiner „Kunstreise" die er bis London ausgedehnt hatte zurückgekehrt.

Liszt ist soeben nach Paris gereist und wird von dort aus Richard Wagner auf einige Wochen besuchen.

Frl. Agnes Büry, welche in London vorzüglich durch den Vortrag Mendelssohn'scher Lieder gefiel, hat unter anderem in dem zum Geburtstag der Königin in Osborne auf der Insel Wight veranstalteten Hofconcerte gesungen.

Ueber die in Dresden neu engagirte Soubrette, Frl. Hofmeister, schreibt man: daß deren Anstellung nur als eine provisorische, aushülfliche zu betrachten sei, indem die Stimmmittel der genannten Dame sehr unbedeutend, das Spiel gänzlich unbehülflich seien.

Emil Prudent gab am 1sten Juni in London ein Concert.

Ander hat sein Gastspiel in Frankfurt a. M. beendet.

Frau Rudersdorff-Küchenmeister hat auch für die kommende Wintersaison wieder mit der Direction des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin Contract abgeschlossen.

Carl Formes, der zur Saison nach London gekommen, bleibt nebst Frl. Agnes Büry in London, wo er von einem Hrn. Scherrat, der in London eine Nationaloper zu gründen beabsichtigt, engagirt worden ist.

Frau Behrend-Brand hat in Wiesbaden als Venus im „Tannhäuser" gastirt.

In Stuttgart hat Frl. Grohmann, eine Schülerin des Leipziger Conservatoriums, als Benjamin in „Jacob und seine Söhne" debutirt.

Musikfeste, Aufführungen. Meiningen. Am 12ten Mai führte Hr. Friedrich Mohr mit seinem Singvereine und der herzogl. Kapelle die Jahreszeiten hierselbst auf.

Neue und neueinstudirte Opern. „Indra" ist zum ersten Mal in Hannover gegeben worden.

Niedermeyers „Fronde", die als ein gänzlich verfehltes Werk geschildert wird, hat es mit Mühe und Noth nur bis zur neunten Aufführung gebracht.

Eine Operette von Hrn. Mücke in Berlin „Der Welt Untergang" ist in Stettin zur Aufführung angenommen worden.

Gustav Schmidt in Frankfurt, der Componist des Prinz Eugen, hat eine neue Oper unter dem Titel „die Weiber von Weinsberg" vollendet.

Auszeichnungen, Beförderungen. Hr. Sobirey aus Chemnitz, ein Schüler des Kapellmeister Rietz, ist zum Musikdirector am Hoftheater zu Cassel ernannt worden.

Der bisherige Chordirector Fischer in Dresden ist zum Ober-Regisseur an der Dresdner Oper ernannt worden. Man hofft davon die günstigsten Resultate. Dessen Sohn, früher in Cassel, ist als Chordirector in Dresden angestellt worden.

Wir können aus zuverlässiger Quelle versichern, daß Julius Hammer als Dramaturg an der Dresdner Bühne nicht angestellt ist und als solcher auch nicht angestellt wird, da die Dramaturgenstelle seit Gutzkow's Abgange eingegangen ist. Dagegen ist zu hoffen, daß Julius Hammer nach erfolgtem Abgange des Hofrath Winkler (Theodor Hell) dessen Stelle als Theater-Secretär und Vice-Director erhalten wird.

Durch den „Preuß. Staatsanzeiger" wird bekannt gemacht, daß die Königl. Akademie der Künste in Berlin am 30sten April d. J. zu ihrem auswärtigen ordentlichen Mitglied gewählt hat: Moritz Hauptmann, Musikdirector in Leipzig; und zum Ehrenmitglied: v. Lwoff, Kaiserl. russischer Generallieutnant, Director der Kaiserl. Kapelle und der Militärchöre in Petersburg.

Todesfälle. In Paris starb Filippo Galli, der berühmte Sänger, zuletzt Professor am Conservatoire daselbst.

Vermischtes.

In Triest ist unter Leitung des Kapellmeister Sawarthal eine „Societée musicale" zur Pflege classischer Musik errichtet worden.

Den Münchner Musikern, welche sich an Richard Wagners Musikfest in Zürich betheiligen wollten, wurden die Päße auf Grund der Verordnung, welche Handwerkern keine Päße nach der Schweiz gestattet, verweigert! Freuen können sich die Münchner Musiker jedenfalls es in dem Anerkanntwerden von Seiten der Münchner Polizei doch schon bis zu Handwerkern gebracht zu haben. Ob sie es mit der Zeit noch bis zum Künstler bringen, wollen wir abwarten.

Frankfurter Blätter schreiben: „Nach den Wiener Blät-

tern ist Hr. Beck am 13ten Juni zum ersten Mal im k. k. Hofoperntheater aufgetreten. Hr. Beck ist also nicht östreichischer Soldat geworden, hingegen ist in einem officiellen Actenstück hierher mitgetheilt worden, daß man Hrn. Beck deshalb aus den östreichschen Staaten nicht mehr entlassen könne, weil er politisch verdächtig sei.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

C. Rebbeling, Op. 2. Valse brillant. Pièce de Salon pour le Piano. **Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.**

Der Componist hat die Absicht gehabt, ein Salonstück zu schreiben, und wählte dazu die Form, die C. M. v. Weber in seiner „Aufforderung zum Tanze" gebraucht hat. Er scheint aber so großes Wohlgefallen an der Weber'schen Composition gefunden zu haben, daß er nicht allein sclavisch fast bis auf die Tactzahl die Form nachahmte, sondern auch die Melodien der „Aufforderung zum Tanze" nicht wieder loswerden konnte und auch sie mehr oder weniger nachahmte, resp. verballhornte. Daraus ist nun eine verkümmerte Zwillingsschwester des Weber'schen Werkes entstanden, die sich zu diesem verhält wie ein Cretin zur Mediceischen Venus, oder wie der Orang-Utang zum Menschen, welchen ersteren, der Sage nach, der Teufel fabricirte, um Gottes Werk zu parodiren.

C. Mayer, Op. 172. Zwölf kleine charakteristische Tonbilder für das Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Liefg. 1—4. à 20 Sgr.

Das Talent des Componisten zu kleinen gefälligen Clavierstücken ist bekannt. Auch die im vorliegenden Hefte enthaltenen sind mit großem Geschick und Geschmack geschrieben, die technische Schwierigkeit ist nicht sehr bedeutend, der geistige Inhalt ist, wenn auch nicht gerade neu und vielsagend, doch auch nicht trivial zu nennen. Zu angenehmer leichter Unterhaltung und zur Uebung für Schüler, die bereits eine höhere Fertigkeit erlangt haben, sei das geschmackvoll ausgestattete Werkchen empfohlen.

H. Litolff, Op. 79. Tarantelle infernale. Grande étude de vélocité pour le Piano. **Magdeburg, Heinrichshofen. $27\frac{1}{2}$ Sgr.**

Von einem tüchtigen Pianisten vorgetragen wird diese Tarantella die beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen. Sie ist lebendig, geschickt und geschmackvoll zusammengesetzt, aber auch nur zusammengesetzt, denn Neues findet man darin nicht. Sie erinnert theilweise an ähnliche derartige Musikstücke, vor Allem aber an die Tarantella in der Stummen von Portici, die an Originalität und musikalischem Werth diese Nachahmung hoch überragt und wohl als ein Muster dieser Tanzgattung gelten kann.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

J. Merk, Op. 32. Air suisse varié et Rondeau pour Violoncelle avec accomp. de Piano. **Wien, Mechetti. 25 Ngr.**

— —, **Op. 33.** Morceaux de Salon pour deux Violoncelles concertantes avec accomp. de Piano sur des motifs de l'Opera Lucia di Lammermoor de G. Donizetti. **Ebend. 20 Ngr.**

Soweit wir es aus den einzelnen Stimmen sehen konnten (eine Partitur lag uns nicht vor), sind diese beiden Werke sehr brillante und ansprechende Musikstücke. Die Violoncells sind mit viel Geschmack und Sachkenntniß verwendet, das Pianoforte ist größtentheils nur begleitend.

Tänze, Märsche.

W. Baumgartner, Academia. **Ball-Album für Pianoforte. Zürich, Fries. 1stes Heft, 15 Ngr.**

Die in diesem Heftchen enthaltenen Tänze sind ansprechend und tanzbar und werden deshalb Liebhabern von dergleichen willkommen sein.

Lieder und Gesänge.

Aug. Schäffer, Op. 38. Angel-Galopp für eine Singstimme und Pianoforte. Berlin, Schlesinger. $12\frac{1}{2}$ Sgr.

Es ist dies ein Arrangement der ursprünglich vierstimmigen Composition.

National- u. Volkslieder, die beliebtesten russischen, für eine Singstimme mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Liefg. I. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Bereits bei Erscheinen der einzelnen Nummern dieser interessanten Sammlung haben wir derselben in anerkennender Weise gedacht, so daß jetzt eine einfache Anzeige des Gesammt-Erscheinens dieser Gesänge genügt.

C. F. Schmidt, Drei Lieder aus Waldmeisters Brautfahrt von A. Roquette für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Merseburger. 15 Ngr.

Wenn der Componist in diesen Liedern auch wenig Hervorragendes giebt, so verdient das in ihnen sichtbare Streben doch Anerkennung und Aufmunterung. Es sei das Werkchen Sängern, die Sinn für Besseres haben, empfohlen.

L. Dames, Op. 7. Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr. Einzeln à 5 Sgr.

Es stehen diese Lieder wenig oder gar nicht über den gewöhnlichen Tages- und Modeproducten, mit denen der Musikalien-Markt Jahr aus Jahr ein überschwemmt wird. Was der Componist sagt, ist Alles schon in viel besserer Weise gesagt worden, die Textzerrungen, falschen Declamationen, langathmigen Textwiederholungen 2c. hat man schon oft gehört und wird auch trotz alles energischen Bekämpfens von dergleichen Unsinn, wie Figura zeigt, noch immer davon heimgesucht. Wir wünschen, daß der Componist, der in Behandlung der Singstimme ein gewisses Geschick bekundet, nach ernsten Studien guter Vorbilder den hier eingeschlagenen Weg verlassen und eine bessere Richtung verfolgen möge.

J. Nater, Op. 5. Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zürich, Fries. 25 Ngr.

Ein tüchtiges Streben nach dem Besseren ist in diesen Liedern nicht zu verkennen; leider bleibt bis jetzt aber das Wollen noch stark hinter dem Können zurück. Der Componist scheint noch in den Anschauungen längst vergangener Zeiten befangen zu sein. Er mißhandelt zuweilen noch den Text durch ungebührliches Dehnen und Zerreißen, durch falsche Declamation und durchaus unmotivirte Textwiederholungen. Bei seinem unverkennbaren Talent wird es ihm nicht schwer fallen, durch fleißiges Studium der Lied-Werke von Schumann, R. Franz, Mendelssohn, Twietmeyer u. A., die als Muster dienen können, dahin zu gelangen, diese schlimmen Mängel für die Zukunft zu vermeiden und Lieder zu schaffen, die wahrhaft künstlerischen Anforderungen zu genügen vermögen. Das sehr geschmackvoll ausgestattete Werkchen ist Schnyder v. Wartensee gewidmet.

G. Magazzari, Serate romane. Album vocale di sei pezzi da camera per canto con accomp. di Pianoforte. Traduzione tedesca di J. C. Grünbaum. Wien, Mechetti.

Diese Gesänge sind ächt italienisch, und wenn auch leicht gehalten doch ihres nationalen Colorits wegen nicht uninteressant. Das Melodiöse und Weiche herrscht vor, der Schwerpunkt liegt in der Singstimme, die Begleitung ist gänzlich Nebensache, dennoch sind sie weit entfernt von dem Faden und Outrirten der neuesten italienischen Oper. Mit italienischer Lebendigkeit und mit dem Originaltext — nicht mit dem etwas schwerfälligen deutschen — gesungen, werden diese Gesänge die beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen. Die aus dem Munde des römischen Volkes genommenen, wie namentlich die Canzone I Moccoletti di Roma, scheinen zu beweisen, daß das italienische Volk selbst noch immer productionsfähiger und musikalisch gesünder ist, als seine sogenannten Maëstri, welche die dortigen Theater beherrschen.

Ferd. Sieber, Op. 14. Vier Lieder für eine Baß- oder Altstimme mit Pianoforte. Die Wasserrose von Geibel; Verzauberung von F. v. Sallet; Scheideblick von Lenau; die Thräne von Heine. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Wie bei allen Liedern Siebers liegt auch hier die ganze Bedeutung ausschließlich in der Singstimme, die Begleitung dient nur als nöthige harmonische Unterlage. Die Behandlung der Singstimme zeigt in Allem den erfahrenen Sänger und Lehrer, weshalb diese Lieder zur Uebung beim Gesangunterrichte zu empfehlen sind.

C. Wiseneder, Op. 17. Drei Gedichte für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Drei sehr dilettantische und sehr nichtssagende Unbedeutendheiten — und schon Op. 17! Da bleibt der Kritik nichts mehr zu sagen übrig.

Intelligenzblatt.

Erwiderung.

In Nro. 23 dieser Zeitschrift vom 3. Juni d. J. findet sich am Schlusse des „**Intelligenzblattes**“ eine „**Rendsburg** den 26. April 1853“ datirte, und „**G. „Rente**“, Hautboist b. d. 5. Königl. Dänischen Brigade“, unterzeichnete Mittheilung,, welche darauf berechnet ist, mich in ein ungünstiges Licht zu setzen, und den Herrn **Kayser** in **Hamburg** auf meine Kosten hervorzustreichen.

Das Urtheil des Herrn **Rente** kann mir gleichgültig sein. Wie viel Gewicht auf dasselbe zu legen ist, geht daraus hervor, dass mir derselbe Herr **Rente** noch am 10. Juni 1852 schrieb: an seiner B-Clarinette könne ich sehen, weshalb er kein Ebenholz wolle; „er sei früher Willens gewesen die B-Clarinette bei mir machen zu lassen, aber da er von mehreren Andern dazu beredet sei, so habe er dieselbe bei **Kayser** in **Hamburg** machen lassen, **welches ihm aber jetzt weit lieber wäre, wenn er es nicht gethan hätte.**“ Hier ist es also zur Veranderung Herr **Kayser**, welcher getadelt wird. In seiner vollen Nichtigkeit zeigt sich aber das Urtheil des Herrn **Rente**, wenn ich bemerke, dass dieselben Clarinetten, welche von ihm für unbrauchbar gefunden, von dem Kammer-Musikus **Seemann** in **Hannover**, auf dessen Urtheil Herr **Rente** in seinem Briefe vom 10. Juni selbst provocirt hatte, indem er mich ersuchte, die Clarinetten von Herrn **Seemann** probiren zu lassen, für gut und fehlerfrei erklärt worden sind.

Was nun den Ankauf der beiden Clarinetten anlangt, so hat mir Herr **Rente** solche nicht im **September** v. J., sondern mittelst Schreibens vom 9. October zurück geschickt. Derselbe will sie am 9. August zugesandt erhalten haben, hat sie mithin volle 2 Monate behalten, und vermuthlich nicht unbenutzt gelassen. Allerdings hatte ich ihm geschrieben: dass er die Instrumente, falls sie ihm nicht gefielen, auf meine Kosten zurück senden könne, hatte aber ausdrücklich dabei bemerkt: dass er mir **bald** Nachricht geben möge. Er durfte sie daher nicht volle 2 Monate behalten, wenn er sie zurück senden wollte. Eben so gut hätte er nach Verlauf von 3 oder 6 Monaten die Zurücknahme verlangen können. Ich weigerte demnach die Zurucknahme, weil Herr **Rente** die Clarinetten allem Brauche zuwider, und obgleich ich baldige Nachricht ausdrücklich bevorwortet hatte, 2 Monate lang behalten hatte. Daneben erklärte ich mich jedoch wiederholt bereit, die Clarinetten nach dem Wunsche des Herrn **Rente** gratis einzurichten, und ist es daher gleichfalls unrichtig, wenn derselbe bemerkt: es hatte von einer Umänderung der Clarinetten von meiner Seite nicht die Rede sein können. Herr **Rente** wollte diese Umänderung nicht, obgleich ich sie ihm angeboten hatte.

Nachdem Herr **Rente** die Clarinetten 2 Monate lang behalten, und vermuthlich gebraucht, hiernächst aber als unbrauchbar zurückgeschickt hatte, schrieb er mir am 22. December v. J., dass ich ihm solche wieder schicken möge, da er augenblicklich einen Käufer für sie habe, dass ich sie indess **nicht** zu ändern brauche. Herr **Rente** hielt also die Instrumente jetzt wieder für brauchbar. Derselbe erhielt auch die Clarinetten zurück. Allein am 5. Januar d. J. schrieb er mir: dass aus dem beabsichtigten Verkaufe nichts geworden, weil der Kaufliebhaber am Tage vor Eingang der Clarinetten wieder abgereist sei.

Zugleich verlangte er nun von mir die Summe von 10 Thlr. als Vergütung für die Kosten der Ausbesserung, und zwar unter der Bedrohung: dass er mich widrigenfalls in der Musikalischen Zeitung so blamiren wolle, dass ich mich gewiss darüber wundern würde. Diese Drohung würdigte ich natürlich keiner Antwort.

Dies ist der Hergang der Sache.

Meine Angaben kann ich durch die eigenen Briefe des Herrn **Rente** belegen. Den Hauptpunct, das Zurückhalten der Clarinetten noch über 2 Monate hinaus, hat Herr **Rente** in seiner Darstellung verschwiegen. Schon daraus geht hervor, was von seinen sonstigen Behauptungen zu halten ist.

Wer sich bei der Sache blamirt hat, das zu beurtheilen, kann ich ruhig dem unbefangenen Urtheile der Leser überlassen. Gerichtliche Schritte wegen der Bedrohung bleiben vorbehalten.

Hannover, den 18. Juni 1853.

H. F. Meyer,
Königl. Hof-Instrumentenmacher.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. № 2. Den 8. Juli 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Propaganda

für musikalisch-pädagogische Ansichten, betreffend insbesondere die Volksmusik als Grundlage allen Musikunterrichts.

Von

Louis Köhler.

(Schluß.)

Und nun, nach langem Präludium auf der Oberdominante angekommen, erlaube ich mir einen Orgelpunkt zu machen, indem ich mich an meine Herren Kunstgenossen, bekannt oder unbekannt, an meine Collegen nah und fern, sym- oder antipathisirend wende:

O, meine Herren! verbünden wir uns gegen allerlei ekles Musikgethier, gegen alle Sorten Kröten, die im schmuzigen Gewässer stehender Opern wimmeln! Sie alle, meine Herren, geben ja wohl Clavierstunden, — (wer gäbe solche überhaupt nicht? —) lassen Sie uns einander hiermit im Geiste die Hände reichen, gemeine Fabrikate nie spielen zu lassen, es sei denn, sie als abschreckende Beispiele hinzustellen. Lassen Sie uns aber mehr noch thun: auf die jüngere Lehrerwelt wirken, und diese zu unseren Grundsätzen bekehren; wir wollen deshalb nicht pedantisch sein, und immer nur „gute deutsche, solide Musik" spielen lassen, — im Gegentheil, die Sinne haben auch ihr Recht, und Alles was hübsch, auch wenn's nicht gerade sehr geistreich und phantasievoll, oder gemüthstief ist, das ist brauchbar. Alles Gemeine ist aber als unwürdig zu verbannen, eben so alles Grundsatzlose, was da klimpert um nichts, Variationen formt blos darum, weil sie bestellt sind, oder bezahlt werden. In Allem, was wir spielen lassen, sei eine liebevolle Anmuthung enthalten, das heißt: es leuchte statt der Selbstsucht des Gebers (Compositeurs oder Arrangeurs) der reine Wunsch desselben hervor, wohlzuthun, zu erquicken durch Musik, zu bilden, zu erfreuen. —

Soll ich's (um zu meinem eigentlichen Thema zu kommen) wagen, auf die Gefahr hin selber als ein Selbstsüchtiger dazustehen, auf Das hinzuweisen, was eben meinem lebhaften Drange, dem clavierspielenden Anfänger eine nahrhafte und zugleich schmackhafte Kost zu bieten, entsprang? Ich muß es wohl, schon um mich theils dadurch deutlicher zu machen, theils als Musiklehrer, der das Wort für seine leitenden Grundsätze ergreift, zu legitimiren; — ich darf es aber auch, denn ich gab damit nichts Eigenes, sondern Allgemeingut, das ich liebe, nicht weil ich es zurichtete, sondern umgekehrt: das ich zurichtete, weil ich es liebte. —

Ich bin nämlich durch unmittelbaren Drang meines musikalischen (und auch musikalisch-pädagogischen)

Naturells, wie durch funfzehnjährige Erfahrung im Fache des Unterrichtens, das ich stets theilnehmend beobachtend ausübte, zu der innersten Ueberzeugung gekommen, daß das Kind zuerst die *innere* Seite der Musik (nicht zuerst die Schale) kennen lernen und lieben müsse, und zwar auf dem *natürlichen* Wege der *Naturmusik*, wie ich die *Volksmusik* ja wohl nennen darf, — in sofern sie nämlich unmittelbares Product, unwillkürlich hervorbrechende Gemüthssprache ist, also reines, unbeabsichtigtes Ergebniß der im Menschengemüthe waltenden Natur. Lange Zeit des Wählens unter mehreren tausend Volksmelodien der verschiedensten Nationen, welche mir theils aus Catalogen und Musikhandlungen wie Musik-Leihanstalten und Bibliotheken, theils durch glückliche Zufälle und die Theilnahme freundlicher Menschen von nah und fern zukamen, ließ mich endlich über zweihundert Stücke finden, die ich tauglich fand für den Zweck: *einen immersprossenden Stamm zu setzen für den Clavierunterricht in allen Ländern, gleich nützlich, bildend wie ergötzend für jeden Menschen jung oder alt, gebildet oder ungebildet, vom ersten Anfangsunterrichte an bis zur höheren Ausbildung in stufenweiser Reihenfolge.*

Ein so weiter Gesichtspunkt war meines Wissens noch nie für praktische Unterrichtszwecke aufgestellt oder ausgeführt worden, und doch lag er so nahe, daß ich für meine *Person* nicht ein Quintlein Lob deshalb verdiene: es war eben das schon tausendmal breit geklopfte Ei des Columbus. Ich wollte übrigens nur Stücke für Schüler zum Unterricht darbringen, und fand obendrein auch die Sympathie anderer, musikalischer wie *un*musikalischer Menschen. Und wie konnte es auch anders kommen? dringt nicht die herzige Tonsprache durch's *Ohr* wie das sanfte Grün frisch-duftender Wiesen und Wälder durch's *Auge* in's Herz? und wer, der den Namen *Mensch* verdient, hätte für diese nicht stets empfänglichen Sinn? ferner: was *aus* dem Volke, dem ewig jungen, kommt, was ihm angehört und seine Liebe hat, *mußte* das nicht seinen innersten Nerv treffen? Das Volk (folglich jeder „Mensch") findet sich selbst in seinen Liedern wieder und liebt sich selbst darin; diese Lieder lagen da für Jeden, es brauchte nur in einer ehrlichen Musikseele die *Idee* aufzutauchen, den Stoff einzukleiden, zu ordnen, ꝛc. —

Drei Grundsätze stellte ich mir bei Bearbeitung dieses kostbaren Materials auf: jede Melodie angemessen ihrer eigensten Natur nach zu behandeln; — jeden äußeren (nicht von innen aus bedingten) Aufputz zu vermeiden; — keine *eigene* Zuthat anzubringen.

So machte ich mich mit unsäglicher Liebe zur Sache an's Werk, dachte vorerst gar nicht an bestimmte Reihenfolge, damit ich nicht in den unseligen Fehler verfiele: *absichtlich* eine „leichte" oder „schwere" Technik zu *erzwingen*, anstatt sich solche *von selbst* ergeben zu lassen. Ich nahm immer diejenige Melodie, welche sich mir sympathetisch eben am stärksten aufdrang, und arbeitete so Monate lang in meinen spärlichen Mußestunden emsig und hingebend fast ausschließlich an den Volksmelodien, die mir täglich lieber wurden. Hier gestehe ich auch, daß ich einen, wenn ich so sagen darf, musikalisch-psychologischen Einfluß dieser Melodien auf mich selbst wahrnahm: gleich einem reinigenden, erfrischenden Bade wirkte der innige Umgang mit so reinen Gefühlswesen, wie diese Melodien sind, auf meinen inneren Sinn; was ich sonst „nicht schön", weil geheuchelt fand, das war mir jetzt häßlich, abscheulich! Mit Widerwillen hörte ich die gleisnerischen italienischen Opernmelodien, deren Schminke ich jetzt gleichsam handhoch aufgetragen sah; mit Ekel hörte ich das kümmerliche, *gemachte* Anfängerzeug bekannter Fabrikanten, die „viel in instructiven Sachen" machen; aber mit doppelter Lust, weil *geschärftem Sinn* hörte ich jeden wahren Gefühlszug in den Kunstwerken solcher Meister, die, gleichviel ob berühmt oder unbekannt, aus *reinem Triebe* Musik gaben. Gerade um diese Zeit lernte ich Richard Wagner's Lohengrin kennen: daß ich die hohe Reine seiner Tonsprache mit wahrer Andacht vernahm, daß mich namentlich die Vision der Elsa und alles Das, was diese und Lohengrin zu *einander* sagen, unbeschreiblich tief erfaßte, das sei als ein sprechendes Zeugniß, der Wahrheit gemäß, dargethan. —

Als ich endlich zu Ende war, und nach dreimaligem Ueberarbeiten die sehr anstrengende Arbeit der Vortrags- und Fingersatzbezeichnung vollbrachte, — als ich ferner sämmtliche Stücke mehreren anderen Unterricht gebenden Personen zur kritischen Prüfung (der zweckmäßigen Spielweise) übergeben hatte, — da erst ordnete ich die *Reihenfolge* nach stufenweiser Ordnung der Schwierigkeit, fügte alles Textliche (nämlich Titel, Vorrede, Ueberschriften) in deutscher, französischer und englischer Sprache hinzu, um nun endlich das Ganze erscheinen zu lassen unter dem Titel:

Volksmelodien aller Nationen der Erde als Uebungsstücke für das Pianoforte — (150 Stücke zu zwei, 60 andere zu vier Händen). Vom ersten Anfangsunterrichte an bis zur höheren Ausbildung ꝛc. Die zweihändigen Heft 1—6, die vierhändigen Heft 1—4. — Braunschweig, bei G. M. Meyer jun.

Das erste Heft enthält funfzehn Melodien im Bereiche von fünf Tönen, für eine Hand (einstimmig) allein, und ist, gleich nachdem die fünf Finger eine leidliche Grundbildung erlangt haben, noch vor der Notenkenntniß dem Schüler zu geben. In demselben Hefte sind funfzehn andere einstimmige Melodien von weiterem Tonumfange mit zwei nebeneinander liegenden Händen so zu spielen, daß beide stillstehend, ohne Unter- oder Ueberseßen beschäftigt sind. Die anderen Hefte sind saßgerecht harmonisch, homophon oder polyphon, meist gemischt, wie sich's eben ergab, geseßt, und zwar in Steigerung, bis zuleßt eine ganz respectable Fertigkeit in Anspruch genommen wird. Die vierhändigen Stücke sind abwechselnd mit den zweihändigen zu spielen, und zwar neben hinzutretenden anderen Musitstücken.

Die Erfolge, die ich täglich mit Hülfe dieser Hefte erziele, sind von einer Tragweite, die zu nichts Anderem führt, als zu gesundem Musiksinn, richtiger Gefühls- und Auffassungsweise des Zöglings. Die Schüler spielen die Stücke gern und im Vortrage leicht richtig, weil sich die Stimmung und der Accent natürlich aufdrängen. Die Ueberschriften erleichtern das Verständniß noch besonders, und heben vollauf das Bedenken, das etwa wegen mangelnder Clavier-Originalität aufgeworfen werden könnte. — Liest z. B. das Kind die Ueberschrift: „Juchhei, Blümelein! dufte und blühe!“ oder: „Schlummre, Bübchen, schlummr' im Schooß deiner Mutter sorgenlos“, — so fühlt es instinctiv den Charakter richtig heraus, und zwar in begründeter Weise, denn die gelesenen Worte sprechen für sich selbst. — Solche erwachsene Personen, die bereits im Uebeln eingelebt sind, und nun „von vorn wieder anfangend“ sich eine richtige Spielweise aneignen wollen, sind vielleicht radical nur allein durch den Vortrag solcher Volksmusik umzubilden: alle Koketterie, falsche Gefühlsweise, alles Verzerren des Ausdrucks, es muß weichen bei steter, richtig geleiteter Beschäftigung mit Volksmusik. Mir wenigstens ist diese Ueberzeugung durch praktische Erfolge geworden. Daß zudem noch ein cultur-historisches Interesse zu dem rein musikalischen dieser Sammlung kommt, liegt auf der Hand, und die entseßliche Langeweile, die sich des armen Lehrers bei Klimperstückchen (— die absichtlich „für Anfänger componirt“ sind —) bemächtigt, sie wird verscheucht, denn neben allerlei deutschen, sind auch alle übrigen europäischen Nationen vertreten, von denen die ungarischen, schottischen, norwegischen Lieder nicht die schlechtesten sind; die Armenier, Türken, Hindostaner, Chinesen sind nach gedruckten, ausdrücklich verbürgten Quellen gegeben. —

Und so trete ich denn mit Aufstellung des Princips hervor: daß jeder musikalische Anfangsunterricht mit der Volksmusik, mit der jeder Mensch im unmittelbarsten Zusammenhange steht, zu beginnen sei, weil nur auf diesem Wege der Musiksinn in natürlicher Weise erweckt und erzogen, der Sinn und Geschmack veredelt, ein richtiges Erkennen ermöglicht zu werden vermag, um so namentlich die jeßige Jugend zu einer wahrhaft musiksinnigen Generation heranzubilden. So trete ich ferner auch der weit verbreiteten Ansicht entgegen, daß insbesondere der Clavierunterricht während der ersten Jahre nur oder vorzugsweise der technischen Ausbildung gewidmet sein müsse, indem ich dafür den Saß aufstelle: daß jede noch so geringe durch mechanische Uebungen erreichte technische Errungenschaft immer sofort in lautere Musik verwandelt werden muß, damit der Zögling nie die Technik als Ziel, sondern nur als ein Mittel zum Musikmachen ansehen lerne.

Ferner verdamme ich geradezu alle sogenannten „Musikstücke“, die, auf rein äußerliche Zwecke der Anfängerschaft gemünzt, nicht aus warmem Herzen entsprangen. Beweisen kann freilich selten oder nie die Seelenlosigkeit solcher Stücke werden, so wenig wie sich das Seelenvolle in einem Beethoven'schen Adagio „beweisen“ läßt; wäre so Etwas möglich, es gäbe nichts Hohes, Schönes mehr, denn eben dies Unbeweisbare ist ja jenes Unaussprechliche, mit dem wir die Form anfüllen; jenes giebt uns Gott, diese machen wir, und nur das Gemachte oder Machbare ist zu zergliedern, zu beweisen. — Ein Lehrer soll eben so viel Unaussprechliches im eigenen Innern haben, um mit Gedankenschnelle jedem Tonstücke anzufühlen, ob es ebenfalls von diesem Ewigen in sich trage, oder ob es leer sei, leer — wie ja leider die meisten!

Es giebt eine ganz eigene Art, für die ersten Lehrstufen zu componiren, und es gehört nicht weniger dazu als: eine hingebende Musikseele mit der Gewalt des fein gebildeten Künstlers über den gesammten Tonapparat. Man liebe zuerst die Kinder, und habe die vom Himmel verliehene Fähigkeit, sich ganz und gar, selbst zum Kinde werdend, — in diese herzigen kleinen Seelen, in ihr eigenstes Dasein hineinzuleben; (um Gotteswillen nicht „hineinzudenken“! —) hat man diese Eigenschaft zu den vorigen als angeborenes Stück Natur des eigenen Ichs, — dann gehts! Robert Schumann, Theodor Kullak, Taubert und noch andere Meister haben bewiesen, wie hinreißend „kleine Stücke für Anfänger“ sein können; die leichte Tech-

nik findet sich da meist von selbst, ebenso wie sich jene ganz apparte Redeweise findet, in welcher man Kindern Märchen erzählt; da fängt man nicht an: „in einer mittleren Stadt des südlichen Frankreich lebte um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ein Bürger", ꝛc. — sondern rundweg: „es war einmal ein Mann." — Freilich giebt es auch unter solchen kleinen Meisterskizzen nur sehr wenige für solche Spielstufen, die noch nicht über die ein-octavige Tonleiter hinaus sind; Diabelli, Czerny, u. A. haben unter einer Masse trockener Bimmeleien Einzelnes geschaffen für diese Stufe, worin Lust und Temperament ist; Enkhausen hat verhältnißmäßig mehr des Guten, als Jene, geschrieben, wie namentlich seine vierhändigen Stücke (Op. 72) zeigen. Warum aber schreiben die Componisten vierhändige Stücke immer so, daß der Schüler nur Primo spielen kann? die Secondopartie ist stets wegen ihrer größeren Schwierigkeit nur für den Lehrer geschrieben. Der Schüler muß zu beiden Partien angehalten werden, um schon früh zu lernen sich unterzuordnen, oder besser: nebenzuordnen. Ein anderer Fehler ist gewöhnlich die Leerheit der Baßpartie, in die höchstens durch einige Figuration hier und da etwas Leben gebracht wird; doch ist das nicht hinreichend: der Baß soll sein Theil an der Hauptidee haben, — dadurch gewinnt man an Klangmischungen. In meiner Ausgabe vierhändiger Volksmelodien („für zwei Spieler von gleicher Ausbildung") habe ich all diesen eingerissenen Schlendriansfehlern möglichst auszuweichen versucht, und nehme etwaige kritische Ausstellungen dankbar an. Dringend nothwendig erscheinen Unternehmungen gleich denen der HH. Knorr, Beyrich u. A., die eine Auswahl unter classischen Stücken treffen, um sie in gehöriger Ordnung für Anfänger aufzustellen; doch möchte ich dringend vor drei Fehlern hierbei warnen: nicht Alles von berühmten älteren Componisten für classisch zu halten; ferner der Bearbeitung nicht Zwang anzuthun; und endlich nicht alles, was classisch und leicht ist, als für Anfänger passend zu halten. Durch den ersten Fehler kommen leicht trockene Sachen, wie Clementi selbst viele schrieb, in die Sammlung; durch den zweiten werden die Stücke leicht verunstaltet, mager, kleinlich, — und nichts ist widerwärtiger als mit aller Gewalt „leicht" gemachte, gewissermaßen degradirte Stücke. Der dritte Fehler endlich bringt oft Stücke in solche Sammlungen, die dem Fassungsvermögen junger Spieler nicht angemessen sind. Auch finde ich es gänzlich unangemessen, Perioden von wenigen Tacten, sogenannte „zweite Gedanken" oder Nebenmotive, aus größeren Tonsätzen herauszureißen, und sie als selbstständige Stücke hinzustellen; durch solche grobe Versündigungen befleckt man diese Sammlungen, und schlägt aller Pietät gegen die ausgebeuteten Classiker ins Angesicht. — Da nun bis jetzt nicht viele solcher Unternehmungen ins Leben traten, müssen die Lehrer selbst aus den verschiedensten Werken eine Auslese vornehmen, damit ein Ende werde mit dem Spielen von Klimperstückchen. Ach! es ist ein Jammer, was Alles „Musikstück" heißt, und wie der arme Anfänger systematisch abgestumpft wird. Genug, daß die Grundbildung der Finger, ꝛc. schon so geistestödtend ist! wie viel Zeit nehmen nicht Werke für sich in Anspruch wie z. B. Herz' Collection, Louis Plaidy's technische Studien, Knorr's Materialien, Kullak's treffliches Buch: die Kunst des Fingersatzes und Fingerübungenmachens! wie viel Zeit ist, auf die nie endenden Etüden zu verwenden! Endlich darf der Anfänger dann „Stücke" spielen, und — o Entsetzen! die Stücke sind auch nichts anderes als Fingerübungen, — nichts fürs Herz, nichts für den Geist! ei, so schlaft denn ein, du Herz und Geist, sobald ihr Töne vernehmt, denn wißt: aus Tönen macht man nicht Musik, sondern nur allein „Uebungen"! so denkt der Anfänger, und wird älter dabei; später, wenn es „Musik" giebt, ist sein Herz und Geist schon so ans Schlafen gewöhnt, daß er zwischen Beethoven'scher und Brunner'scher Musik gar keinen Unterschied mehr findet. Denn, wohlgemerkt: gerade mit jenen gedankenlosen, reizlosen Stücken, deren ganzer Inhalt nichts als Bimmelei ist, schafft man mit der Zeit ein gedankenloses Publikum. Wie die Kinder im faulen Dusel ihr Pensum abspielen, so hören sie später als Erwachsene die Werke der Meister; bunte Musik, das ist ihr Element, weil eben nur allein die Ohren dazu hinreichend sind. Die ersten Eindrücke haben eine Macht, die größer ist, als mans wohl meint, die namentlich beim Musikunterrichte nicht genug bedacht wird. Sobald demnach das Kind den Anschlag nothdürftig erlernt hat, gebe man ihm einstimmige Melodien von bestimmtem innern Gehalt, die es auf dem Wege der Nachahmung neben den fortgesetzten Fingerübungen lernt; und schon hier, also etwa in der dritten Unterrichtsstunde, leite man den kindlichen Sinn auf das Innere, ohne viel ästhetischen Wortkram dabei zu machen; nach und nach wird der Schüler wie außen so auch innen wachsen, um mit der Zeit nicht bloß ein Clavierwesen, sondern überhaupt ein musikalisches Menschenkind zu werden.

Noch einer andern Ansicht bin ich entgegen, nämlich der: nur talentvolle Menschen sollen Musik lernen. Wenn sichs darum handelt: Jemand soll seinen Beruf in der Musik finden, also vom rein künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, ist diese Ansicht ohne Frage eine sehr richtige, — in jeder andern

Beziehung aber mindestens unmenschlich zu nennen. Ich stelle dagegen den Grundsatz auf: jeder Mensch, der Sinn fürs Musiklernen hat, soll und muß sie lernen, weil die Musik eine dem Menschen eingeborene Ausdrucks- und Mittheilungsweise, also eigentlich eine Menschensprache für sich ist, die gleiche Rechte hat wie die Wortsprache, in der ja auch unterrichtet wird, nicht um Redner, sondern um Menschen zu bilden. Wie das Kind Lesen lernt, so soll es auch Musik lernen, denn schon die bloße richtig geleitete Beschäftigung mit diesem freundlichen Elemente ist von Einfluß auf jugendliche Herzen, gleichviel, ob sie dereinst „was leisten" in der Musik, oder nicht. Die Jugend wird überhaupt unverhältnißmäßig bei der Verstandesseite, viel zu wenig bei der Gemüthsseite erfaßt, als obs darauf abgesehen wäre, Schwachköpfe zu erziehen. Man bedenke die vielen täglichen Schulstunden, den Privatunterricht und die viele zu den Arbeiten nöthige Zeit: das arme Gehirn wird wahrhaft massakrirt, überfüllt und abgemattet. Wer kennt nicht eine gute Anzahl junger Doctores, deren geistvoll-duftige Züge, schlaffe Glieder und müden Augenlieder auf das Zuvielstudiren deuten; wem wäre ferner der echtdeutsche Professorentypus unbekannt, der in der hängend dahin schleppenden Gestalt eines solchen Märtyrers der Wissenschaft eher einen heruntergekommenen biderben Schuster oder Schneider, der über schlechte Zeiten klagt, als einen Hochgelahrten vermuthen läßt? Ich meine nicht, daß dies Alles davon kommt, weil die HH. Doctores und Professores in ihrer Jugend zu wenig Musik trieben, sondern ich meine: daß die Musik zu denjenigen Dingen gehört, die nur zu oft übersehen werden, um mit der Verstandes- auch die Gemüthsbildung zu fördern. Schon der Umstand, daß beim Musikmachen der Verstand zweites Moment, also gewissermaßen ruhend thätig ist, wirkt erfrischend auf ihn, und giebt ihm neue Elasticität. Nicht also allein vom künstlerischen, sondern auch vom rein menschlichen Standpunkte aus ist der Musikunterricht zu betrachten, und Erfolg, Zweck und Ziel desselben nicht ausschließlich in der einstigen Fähigkeit, Stücke spielen, glänzen zu können, zu sehen; der Act des Musicirens an und für sich, wenn Sinn und Liebe zur Sache dabei im Spiele sind, übt schon eine wohlthätige Wirkung aus: das Gemüth trinkt den Ton, wie das ihm eigens zugehörende Element, ein, und wächst, indem es sich so erlabt.

Also: die Musik für Alle, die Tonkunst für Auserwählte! Vielleicht finden noch andere Lehrer den bezüglichen Unterschied zwischen diesen zwei Ausdrücken, und unterschreiben mit diesem Spruche nicht allein das Uebrige in dieser freien Mittheilung ausgesprochene, sondern verzeihen auch überhaupt die Freiheit, welche ich mir nahm, indem ich auf mein eigenes Thun hinwies, um Propaganda dafür zu machen. Das darf Jeder, und ich meine, gut wärs, wenn Mehrere, die es dazu drängt, das Gleiche thäten, um der Sache zu dienen. Die Fluth der neuen Erscheinungen auf allen Gebieten stürzt unaufhaltsam fort, und spült so manchen emsig betriebenen Bau weg, deshalb ist es sogar zuweilen nöthig, eine falsche Bescheidenheit meidend, ohne Ziererei hervorzutreten, um ehrlich zu sagen: dies wollte ich, dies that ich, hier ist es: seht, obs gut ist!

Schließlich nur noch die Andeutung, daß mein Plan mit den zwei- und vierhändigen Volksmelodiensammlungen als Grundlage für jeden Clavierunterricht erst zur Hälfte ausgeführt ist: noch ebenso viel, Anderes zwar, doch nicht minder Schönes (— nichts Eigenes! —) liegt im Manuscripte fertig da, sehnsuchtvoll entgegenschmachtend der Veröffentlichung durch den erlösenden Machtspruch eines unternehmenden Verlegers, der Geschäftsblick genug hat, das materiell-Lohnende solcher Editionen einzusehen. — Bis dahin, daß mein Plan vollendet ist, bitte ich Alle, welche mit mir sympathisiren, ihren Einfluß für den bereits im Musikhandel sich befindenden Theil desselben nach Kräften geltend machen zu wollen, indem sie theils durch Anregung in Wort, theils durch Beispiel in der That wirken für die Volksmusik als Grundlage allen Musik-Unterrichts.

Instructives.

Für Gesang.

D. F. Crivelli, Die Kunst des Gesanges, dargestellt als ein grammatikalisches System, die philosophischen Gründe enthaltend, nach welchen die Entwickelung des Organes und die Cultivirung der Stimme zu leiten sei, vermittelst der Uebungen von fortschreitenden Scalen, Uebungen in den Verzierungen und Solfeggien. — Hannover, bei Chr. Bachmann. Preis der Schule 2 Thlr. 20 Gr.; der Solfeggien, Heft I. 1 Thlr. 5 Gr.

(Schluß.)

Unter der Ueberschrift „Allgemeine Bemerkungen" wiederholt Hr. Crivelli einen großen Theil dessen, was er in der Einleitung gesagt hat, wörtlich — vermuthlich, weil er annimmt, daß kein Mensch die Einleitung zu Ende lesen wird; dieser Grund hat etwas

für sich. — Die Versicherung: „Ich habe auf Mittel gesonnen, wie die Fehler, die ich während meiner langen Praxis mehr oder minder in jeder Stimme angetroffen habe, zu erkennen und abzuhelfen seien" (kostbarer Styl!), ist Alles was Hr. Crivelli uns bietet; von einer Abhülfe ist nirgends die Rede, desto mehr aber von „Rückgradswirbeln, Expansion, Vibration, Construction, Organismus, Cultivirung, Monosyllaben, Analyse, physischer Struktur" u. dgl. mehr. —

S. 6 erscheint mit einem Male eine große Ueberschrift: „Grammatik und Uebungen", welche mit den Worten anhebt: „Das folgende praktische System" u. s. w. — Also jetzt geht erst das versprochene System an, es ist aber praktisch, nicht mehr grammatikalisch? Oder Beides? Wohin gehören denn aber die vorherbesprochenen Abschnitte vom Umfange der Stimmen, von den verschiedenen Mundstellungen, von der Mutation, vom Athemholen?! — Ich will noch einige Curiosa anführen:

S. 6 „Der Sänger ist zur Verlängerung des Halses gezwungen."

S. 7 „Wenn der Lehrer sich — — — überzeugt hat, so ist es von der höchsten Wichtigkeit, daß er weiter gehe!" —

S. 7 „Durch die genaue Hervorbringung des Tones erlangt man die Fähigkeit, jeden Ton mit vollkommen richtiger Intonation hervorbringen und anhalten zu können." —

Jetzt folgen „Esercizio su gl'intervalli diatonici, und gleich darauf mit deutscher Ueberschrift: „Uebungen, um das Ohr geschickt zu machen" u. s. w. Daß hierbei vorgeschrieben wird „con portamento di voce", ohne daß wir bisher erfahren haben, was das Portamento bedeute, darf uns nach allem Vorausgegangenen nicht mehr Wunder nehmen.

Was die Uebungen selbst anlangt (und dasselbe gilt auch von den angehängten Solfeggien), so sind dieselben weit brauchbarer, als es der alberne Text erwarten läßt, weshalb mehrmals ein Gedanke in mir aufstieg, den ich späterhin auszusprechen nicht unterlassen werde.

„Fehigkeit, Qulität, dramtisch, Auseindersetzung" sind wieder einige Proben der erschrecklichen Nachläsigkeit, mit der sogar die Correktur der Worte behandelt ist.

S. 13 macht uns eine neue Ueberschrift stutzig: „Erste Uebung für die Ausbildung der Stimme". Wir fragen ganz erstaunt: Nun, was haben denn alle vorhergehenden Uebungen zu bedeuten, mit ihrer vorgeschriebenen messa di voce, ihrem Portamento und ihren Accenten und Athemzeichen? Die Antwort bleibt uns Hr. Crivelli schuldig, er geht vielmehr „Con Decisione" weiter. —

„Da die Halbtöne, die kleinste Zertheilung der Octave ist," geht der Verfasser zuerst auf diese los und behauptet, sie seien „die Hauptgrundlage der Ausbildung jedes Gesangtalents." Wir wollen mit ihm darüber nicht weiter disputiren. Das Studium des chromatischen Laufes S. 14 geht der Uebung der Dur und Molltonleitern voraus — seltsam genug! Hr. Crivelli sagt „der chromat. Lauf wird in der Regel als eine brillante Uebung betrachtet und Viele glauben, daß es eine abgeschmackte Idee sei, daß er ein dogmatisches Princip für die richtige Leitung des Athemholens enthalte: dieses Vorurtheil wird aber bald bekämpft sein durch die großartigen Resultate, welche durch diese Uebung erzielt werden." Wir erlauben uns einen bescheidenen Zweifel in Betreff der großartigen Erfolge, wenigstens dieser Gesangschule. Die Molltonleiter wird S. 15 also vorgeschrieben:

nun folgt eine Uebung dieser Scala, wobei es dem Verfasser des „grammatikal. Systems" nicht im Geringsten Bedenken erregt, die vorgeschriebene Scala jetzt plötzlich so einzuführen:

S. 17 heißt es: „Der Doppelschlag, der Mordent und der Pralltritter, dienen dazu, energische, brillante, sanfte und zarte Effekte hervorzubringen, obgleich sie nicht gerade menschliche Gefühle ausdrücken."

Weiter unten: „Die wiederholten, gebundenen, synkopirten und punktirten Noten dienen dazu, um mit Wahrheit und Effekt Alles das zu malen, was man in der Prosa und Poesie ausdrücken kann." — O Naivität, dein Name ist Crivelli! Mit einigen Uebungen der Doppelschläge, Synkopien, wiederholten und punktirten Noten (bei welchen es heißt: „der punktirten Note folgt stets *eine kürzere*"!!!!), dann Uebungen in gebundenen Tönen und Tonleitern in Triolen und der *falschen* Beschreibung des Trillers ist das „*grammatikalische System*" des Herrn Crivelli beendigt, dessen Schlußermahnung hier noch Raum finden möge, da sie zu allerliebst ist: „deswegen wiederhole ich, daß der Gesangschüler auch *ziemlich genau* die Harmonielehre kennen, und sich mit der Lectüre der Dichter, Geschichtsschreiber, *Philologen* befassen solle, um seine Einbildungskraft zu entwickeln, so daß er richtige Ideen auffassen lerne, und seine Ausdrucksweise dramatisch, geistig, kräftig und natürlich machen kann." — Die Hrn. *Philologen* mögen sich bedanken, daß ihre Werke den Sängern zur Belebung der Phantasie empfohlen werden! —

Die sich an die Schule anschließenden Solfeggi sind recht melodisch, stimmgerecht und brauchbar. Es hat uns gefreut bei dieser Gelegenheit den Namen des Componisten dieser Uebungen zu erfahren, die wir (nur in anderen Tonarten) geschrieben vor etwa zwölf Jahren von unserm Freunde Alfonso Zezi erhielten, der jedoch nicht angeben konnte, von wem sie componirt seien. Es ist schwer zu begreifen, wie diese Solfeggi und eine so sinnlose Gesangschule einen Verfasser haben können! Schon bei einigen der Uebungen im ersten Theile der Schule konnten wir uns kaum der Ansicht erwehren, daß der Text wohl nur eine Zugabe von fremder und ungeschickter Hand zu den vorhandenen Singübungen eines guten Meisters sein dürfte. Müssen wir uns aber der ehrenwerthen Verlagshandlung gegenüber einer solchen Hypothese entschlagen, so bleibt uns nichts übrig, als Hrn. Crivelli für einen ganz geschickten Mann zu erklären, wenn er die Feder spitzt, um Solfeggi zu schreiben, ihn aber um Gotteswillen zu bitten, uns in Zukunft mit ähnlichen „grammatikalischen Systemen" zu verschonen, oder sich doch einen bessern Correktor und Uebersetzer anzuschaffen — am Besten einen solchen, der aus dem Unvernünftigen ins Vernünftige übersetzt. Lebt aber Hr. Crivelli nicht mehr und sind wir somit von anderweitigen schriftstellerischen Versuchen seinerseits sicher, so bedauern wir sehr durch die Besprechung seiner „Kunst des Gesanges" in die traurige Nothwendigkeit versetzt worden zu sein, gegen den Spruch zu verstoßen: De mortuis nil nisi bene. —

Ferdinand Sieber.

Aus Prag.

Am 10ten Juni 1853.

Ich bin Ihnen noch den Bericht über den Schluß unserer diesmal weit über die gewöhnlichen Gränzen hinausgerückten Winterconcertsaison schuldig, die sich, wie schon mein letzter Bericht zeigte, durch eine ungewöhnliche Fülle, und auch in qualitativer Beziehung vor andern Jahrgängen vortheilhaft ausgezeichnet hatte. Der Schluß entsprach würdig dem Ganzen, und wenn Weimar nicht mit Unrecht jene Woche seine große nannte, in welcher Liszt's Energie es möglich machte, drei Wagner'sche Opern aufzuführen, so durften wir vielleicht auch ohne Unbescheidenheit die Woche vom 10ten bis 17ten Mai unsere große nennen, die uns folgende Concertprogramme darbot: Am 10ten Mai: vom Theaterpersonal zum Besten des Orchesters: 1) Ouvertüre und Introduction zur Vestalin von Spontini; 2) Marsch mit Chor aus dem Tannhäuser von Wagner; 3) die 9te Symphonie von Beethoven.

Am 12ten Mai, vom Cäcilienvereine: 1) die Symphonie in A-Moll von Mendelssohn; 2) Finale des ersten Actes aus Lohengrin von Wagner. Am 13ten Mai von der Sophien-Akademie, zur Vorfeier des Namensfestes ihrer obersten Schutzfrau: 1) Ouvertüre zu Coriolan von Beethoven; 2) Scene aus Orpheus von Gluck; 3) „Slavba" Chor mit Orchester von Vogl; 4) die Walpurgisnacht von Mendelssohn.

Im ersten dieser Concerte mußten wir die Ausführung der Ouvertüre und des Introductionsduos aus der Vestalin, gesungen von den HH. Stäger und Steinecke, als sehr gelungen bezeichnen; der nur schwache Beifall aber schien die schon bei anderer Gelegenheit gemachte Bemerkung zu bestätigen, daß die Empfänglichkeit für diese kernige Musik der Kaiserzeit dem Publikum abhanden gekommen ist. Wagner's Chor, ein in der That sehr klares, ebenso durch Einfachheit des Baues als durch Großartigkeit der Mittel sehr wirksames Tonstück, fand großen und aufrichtigen Beifall, und wurde zur Wiederholung verlangt.

Die Aufführung der 9ten Symphonie hatte vor jener, die im letzten Berichte besprochen wurde, und mit der sie in allem Lobenswerthen fast gänzlich übereinstimmte, noch den Vortheil der weit günstigeren Localität, mithin auch größeren Wirksamkeit voraus; von den dort bezeichneten Mängeln wurde nur der Eine, das allzuschnelle Tempo des ersten Satzes, vermieden. — Der Beifall war mäßig.

Das zweite jener Concerte (jenes des Cäcilienvereins) erwarb sich unläugbar die gerechtesten Ansprüche auf allgemeine Anerkennung. Die Aufführung der Mendelssohn'schen Symphonie war ganz vortrefflich und wir können uns nicht erinnern, vom Conservatorium oder vom Theaterorchester je eine bessere gehört zu haben; mögen nur ins besondere die Bläser, die vorher immer noch viel zu wünschen übrig gelassen hatten, fernerhin stets auf solche Weise mitwirken, wie es ihnen diesmal geglückt.

Auch der Erfolg des Bruchstücks aus Lohengrin lohnte den unermüdlichen, höchst angestrengten Eifer, mit welchem der Director, Hr. Apt, das Einstudieren dieses für einen Dilettantenchor und ein Dilettantenorchester so überaus schwierigen Tonstücks betrieben hatte, auf die erfreulichste Weise. Imposant waren die Masseneffekte und da auch die Hauptpartien: Lohengrin, Kaiser, von den Hrn. Reichel, und Nedwed sehr gut, jene der Elsa von Frau Bothchon-Soukup auf ausgezeichnete Weise, und auch die kleine Partie der Ortrud von Frl. Marochetti tadellos gesungen wurden, so konnte es nicht fehlen, daß das schwierige

Tonstück, dessen Mißlingen selbst von wohlmeinenden Personen befürchtet (von anderen Seiten vielleicht gehofft) worden war, bei dem überfüllten Hause glänzenden Beifall fand. — Wir freuen uns über diesen Erfolg um so mehr, als wir dem Cäcilienverein das Lob schuldig sind, daß er und beinahe er allein es ist, der uns direkt und indirekt vor gänzlicher Stagnation in der Musik bewahrt hat. Für dieses große Verdienst können wir immer über manche kleinere Unvollkommenheit in der Ausführung dieses oder jenes Tonstückes, die ja auch bei anderen Productionen selten fehlen, den Mantel der christlichen Duldung decken.

Das Concert der Sophien-Akademie war nicht so ganz von dem günstigen Erfolge begleitet, wie wir ihn erwartet hatten. Die Coriolan-Ouvertüre und die Scene aus Orpheus wurden zu matt executirt um — bei ihrer ohnehin vergleichsweise bescheidenen Instrumentation jene Wirkung bei dem an Masseneffekte gewöhnten Publikum zu erzielen, der ihnen kraft ihrer innern Vortrefflichkeit gebührt; die Slavba Vogl's, ein übrigens recht hübsches Gesangstück, das bei anderer Gelegenheit mit bloßer Pianobegleitung sehr beifällig aufgenommen worden war, aber offenbar in dieses Programm nicht paßte, ging beinahe spurlos vorüber. Dagegen fand Mendelssohn's phantasievolle, an Schönheiten überreiche Walpurgisnacht die freundlichste Aufnahme, die sie auch durch schwungvolle Aufführung größtentheils verdiente, wenn es gleich an einigen Schwankungen nicht fehlte. — Da man, wie Sie aus diesem und dem vorigen Berichte ersehen, nun bereits mehrere Fragmente aus Wagner's Opern hier gehört hat, so wird es Ihnen vielleicht nicht uninteressant sein, einige kurze Notizen über die Stimmung hier in Bezug auf Wagner's Musik zu erhalten. — Das große Publikum hat noch kein decidirtes Präjudez für oder gegen Wagner; haben auch einige Fragmente Beifall erhalten, so ist doch gewiß, daß das Publikum au fond mehr verblüfft, übertäubt durch die Masseneffekte, als sympathisch ergriffen war; namentlich gilt dieß von der Tannhäuser-Ouvertüre; nur der Marsch aus den Tannhäuser hat wirklich gefallen. — Unter den Musikern ist die Stimmung für Wagner im Durchschnitte ungünstig; seine theoretischen Ansichten werden noch von den Allerwenigsten verstanden, und seine praktischen Proben erscheinen vielen unserer Musiker einerseits zu überladen und auf die Spitze getrieben, andrerseits wieder zu wenig contrapunktisch; so daß Einige meinen, Wagner habe zu wenig gelernt (!!), Andere wieder, der Weg, den er gehe, sei gerade der am wenigsten zum Ziel führende, denn unsere moderne Musik müsse, um besser zu werden, — vor Allem einfacher werden, nicht complicirter; zu dieser Ansicht, die namentlich zwei unserer tüchtigsten Musiker hegen: Tauwitz und Veit, — bekennt sich auch Ihr Correspondent ohne deswegen die großen Schönheiten, insbesondere das Edle der Wagner'schen Motive zu verkennen. Noch Andere giebt es, welche a priori gegen den Wagner'schen Styl sind, aus dem sehr einfachen Grunde, weil mit dem Siege der Wagner'schen Principien alle schon geborenen und noch ungebornen Producte Anderer todtgeschlagen sein würden! — (Unnütze Besorgniß der Ephemeren!) — Das Vertrauen auf entschiedenen Succeß der Wagner'schen Opern, wenn sie doch zur Aufführung gelangen sollten, ist daher unter den Heroen vom Fache eben kein großes; nur Einer, (allerdings Einer der geistvollsten und redlichsten, Ulm, baut fest auf Wagner's Genie.*)

Unsere Oper ist gegenwärtig in einem bedeutend verwaiseten Zustande, denn Hr. Stäger, der Tenor par excellence, hat uns bereits verlassen, und der Theatersaal, der während Stäger's letzten 10—12 Abschiedsrollen regelmäßig zum Erdrücken voll war, erinnert jetzt immer an den horror vacui —, was übrigens um so begreiflicher ist, als wir noch immer keine Primadonna haben; an Frau Gundy, die, wie wir zu unserm Erstaunen in Berliner und Hamburger Journalen lasen, hier glänzend reüssirt haben soll — hat in Wahrheit gar nichts gefallen, als die Kraft ihres Organs, die aber durch zu viel andere Mängel überwogen wurde; sie hat uns auch bereits wieder verlassen, ohne ihr projectirtes Gastspiel zu beenden. Nun trösten wir uns mit der Hoffnung auf Frau Schreiber-Kirchberger, welche bald hier auf Engagement gastiren soll. Ich vergaß, oben zu erwähnen, daß dem Hrn. Stäger bei einer zwei Tage vor seiner Abreise vom Intendanten Ritter v. Bergenthal in dessen Salons veranstalteten brillanten Abschiedssoirée, ein sehr werthvolles Album überreicht wurde, in dem sich über 100 Erinnerungsblätter von hiesigen Musikern, Dichtern, Malern und Theatermitgliedern befanden. Auch bei dieser Gelegenheit wurden zwei Fragmente aus Wagner's Tannhäuser gegeben, ein Duo des Tannhäuser mit Elisabeth und ein Männer-Chor, von denen besonders das zweite gefiel.

D—.

Nachschrift am 22sten Juni 1853. Frau Schreiber-Kirchberger hat bereits hier gastirt und zwar

---

*) Wir betrachten obiges Raisonnement natürlich nur als ein subjectives, bezeichnend für die Prager Zustände, keineswegs als objectives Urtheil über Wagner'sche Kunst. Es bezeichnet die Stufe des Verständnisses, zu der man bis jetzt zu gelangen vermochte. D. Red.

nicht nur mit dem glänzendsten, sondern auch wie wir bestätigen müssen, mit dem verdientesten Erfolge: leider war ihr Gastspiel nur auf 4 Partien beschränkt: Martha, Valentine, Lucretia, Alice, welche Letztere sie binnen wenig Tagen einstudierte; die Kürze ihres Aufenthalts war durch die Nothwendigkeit ihres Eintreffens in Lemberg am 21sten Juni bedingt. Wir hoffen, die Direction werde nicht so schwach und einsichtslos sein, sich in ihrer Absicht, diese vortreffliche dramatische Sängerin zu gewinnen durch irgend welche entweder auf Intrigue oder auf gänzlicher Urtheilsunfähigkeit beruhende Opposition vereinzelter Individuen beirren zu lassen, da, wenn wir schon wie es scheint jede Hoffnung unsere mal-à-propos verlorne Henriette Großer wieder zu erlangen, aufgeben müssen, keine andere Sängerin für unsere Bühne und selbst für das specielle Interesse der Direction so anpassend wäre, als Frau Schreiber-Kirchberger. — In nächster Zeit erwarten wir Frau Behrend-Brand und Fräulein Löwenstein auf Gastrollen. — D.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die HH. Gebr. Franz und Carl Doppler, Ersterer Titular-, Letzterer functionirender Kapellmeister am ungarischen Nationaltheater in Pesth, befinden sich auf einer Reise in Deutschland, um sich mit unseren Kunstzuständen bekannt zu machen. Uns rühmt man von Pesth aus die Leistungen beider Herren als Virtuosen auf der Flöte. „Beide", schreibt unser Correspondent, „sind Virtuosen, wie ich sie noch nicht gehört, und es wird gut sein, wenn man sie in Deutschland kennen lernt, weil man viel von diesen großen Talenten lernen kann. Franz Doppler ist tüchtiger Tonsetzer, und ich kann versichern, daß sein Benjowski, seine Ilka und Vanda von einem deutschen Restaurationskapellmeister nicht geschrieben werden konnten." Trefflich sollen die Leistungen des Orchesters und der Chöre im Theater in Pesth unter Leitung des Hrn. Doppler sein. Auch das Gesangspersonal hat tüchtige Kräfte, z. B. die Hasselt-Barth, welche man in Wien ungern vermißt.

Der Kölner Männergesang-Verein gab am 21sten Juni sein zehntes und letztes Concert in Hannover-square-Rooms in London. Man hat bis jetzt in London kein Beispiel eines solchen Erfolges gehabt, wie dieser deutsche Gesangverein errang, wenn man die Triumphe einzelner Virtuosen ausnimmt. Sollte der Grund nicht theilweise darin liegen, daß dieser Verein eben der erste war, der in England gehört wurde? — Das Orgelspiel des rühmlichst bekannten Organisten Schneider aus Dresden erfreute sich nicht minder der allgemeinsten und rühmlichsten Anerkennung. Schneider's Phantasie über „God save the Queen" riß natürlich zum größten Enthusiasmus hin. — Der Antheil des Netto-Gewinnes, den die Kölner Sänger erhielten, soll 800 Pfd. St. (5000 Thlr.) betragen, und als Geschenk für die Dombaukasse bestimmt sein. — Am meisten Effect machten die Quartette von Kücken. Das war vorauszusehen. — Die Engländer bewundern das Ensemble und die Nüancirung der deutschen Sänger, zwei Dinge, die dem Engländer allerdings schwer, wenn nicht unmöglich sind. Eine englische Kritik vergleicht den Gesangverein mit einer Orgel aus lauter vox humana-Registern bestehend, um die Präcision des Gesanges dadurch zu bezeichnen. — Die deutschen Sänger machten auch persönlich einen sehr guten Eindruck, wurden allenthalben fêtirt und können mit dieser Kunst-Vergnügungsreise in jeder Hinsicht sehr zufrieden sein. — An Nachfolgern wird's nicht fehlen. —

Frau Howitz-Steinau hat in Carlsruhe außerordentlich gefallen und ist in ihren Antrittsrollen mit Enthusiasmus aufgenommen worden. Wir werden sehen, ob dieser Beifall auf die Dauer aushält! Carlsruhe hat seit langer Zeit frischer und jugendlich kräftiger Stimmen entbehrt. Eine solche zu besitzen, ist allerdings ein Vorzug der Frau Howitz-Steinau.

Es bestätigt sich leider, daß Johanna Wagner weder jetzt noch in nächster Zeit in Dresden auftreten wird. Es sollen Differenzen der unangenehmsten Art dazwischen getreten sein, welche, von durchaus privatem Charakter, es sogar problematisch machen, ob Johanna Wagner überhaupt sich jemals wieder nach Dresden wenden kann. — Die Aufführung des „Tannhäuser" ist dadurch wieder in nebelhafte Ferne gerückt und an „Lohengrin" wird nicht gedacht. — Man sagt, daß Frl. Mayer, eine im Ganzen recht schätzenswerthe Acquisition der Dresdner Bühne, dieselbe bald verlassen wird, weil sie in ihrem Rollenfach mit Frl. Ney zu sehr collitirt und die tragischen Rollen nicht abgeben will, obgleich ein leichterer Genre für Frl. Mayer offenbar vortheilhafter wäre.

Frau Eugenie Nimbs aus Breslau hat in Stuttgart als Fides und Romeo gastirt und wird wahrscheinlich statt Frau Strabiot-Mende, welche sehr wenig gefallen hat, engagirt werden.

Adolph Henselt befindet sich gegenwärtig nach seiner Rückkehr aus Petersburg in Berlin.

Roger hat sein Gastspiel in Breslau beschlossen.

In London ist die schwarze Sängerin Elisabeth Greenfield en vogue. Wer weiß was noch alles en vogue werden kann!

Musikfeste, Aufführungen. Die Bachgesellschaft in Wien wird in ihrer vierten Saison die Matthäus-Passion zur Aufführung bringen.

Neue und neueinstudirte Opern. In München ist Spohr's „Faust" zum ersten Male mit großem Beifall aufgeführt worden.

In der opera comique zu Paris ist eine Oper Halevy's „der Nabob" in Vorbereitung.

In Dresden ist Mozart's „Titus" am 19ten und 24sten zwei Mal als Festoper gegeben worden, das erste Mal vor einem blos eingeladenen hoffähigen Publikum, das zweite Mal vor einem ziemlich gemischten Publikum bei freiem Eintritt, wozu jedoch die 1350 Eintrittskarten vom Stadtrath und von den Ministern vertheilt wurden. Beide Male ging der Oper eine dazu componirte Fest-Ouvertüre von Reißiger voraus, welche die Festwoche nicht überleben wird, so wenig als sich „Titus" auf dem Repertoire halten kann.

Wagner's „Tannhäuser" wird, wie schon früher (Bd. 38, Nr. 14) vermuthet und gehofft ward, zum nächsten Herbst in Carlsruhe einstudiert. Auch die Oper „Casilda" vom Herzog von Coburg ist dort in Vorbereitung.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Musikdirector des Frankfurter Sommertheaters, Hr. Goltermann, hat vom König von Hannover für eine unlängst in Hannover aufgeführte Symphonie eine kostbare Brillantnadel nebst Cabinetsschreiben erhalten.

Todesfälle. Der frühere Hofkapellsänger C. P. Berger, bekannt als Dichter der Lustspiele „die Bastille" und „Maria von Medicis", starb am 10ten Juni in Altöttingen.

Literarische Notizen. Der frühere Generalintendant v. Küstner läßt im Verlage von F. A. Brockhaus eine Schrift „Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung" betitelt erscheinen.

Vermischtes.

Die öffentliche Meinung bezeichnet den Herzog von Coburg als muthmaßlichen Preisausschreiber und wahrscheinlichen zukünftigen Componisten des durch die Preisrichter Liszt, Genast und Gutzkow zu bestimmenden Operntextes, zu dessen Einsendung H. Kanitz in Gera im Auftrage eines „Freundes der dramatischen Tonkunst" auffordert. (Siehe Bd. 38, Nr. 26). Das Unternehmen an sich ist eben so dankenswerth, als es in seinen Resultaten fördernd sein wird und für den Dichter lohnend ist. Wir sind begierig, wie viel Dutzend Operntexte (worunter viel abgelagerte Waare sein wird) die Preisrichter durcharbeiten müssen! Für den Gehalt der zu krönenden Arbeit bürgen die Namen der Preisrichter, die nicht besser gewählt sein konnten. — Wer bürgt aber für den Werth der Composition? —

Die Tuchmacherzunft zu Reichenberg in Böhmen macht durch ihren Vorsteher bekannt, daß sich die Theaterunternehmer, welche auf die dortige Bühne reflectiren, bei ihr zu melden haben, fordert aber „als unerläßlich" die Oper. Die Reichenberger Tuchmacherzunft scheint sehr musikalisch zu sein!

Therese Milanollo's baare Einnahmen von ihren Wiener Concerten, sollen gegen zwei und zwanzigtausend Gulden betragen. So einträglich ist der Weltschmerz für die deutschen Poeten, die ihn eine Weile cultivirten, denn doch nicht gewesen!

In Boston ist soeben von Hrn. Nathan Richardson, einem frühern Schüler des Leipziger Conservatoriums, eine neue Musikalienhandlung begründet worden.

Letztes Wort über die Aufführung des Tannhäuser in Posen.

Unsere Beurtheilung der Aufführung des „Tannhäuser" hat von Seiten des Hrn. Wallner eine Entgegnung hervorgerufen. Nur wenige Worte wollen wir unserer frühern Recension hinzufügen, um zu beweisen, daß wenn wir gefehlt haben, dies nur aus zu großer Nachsicht geschah. Unsere ganze Rechtfertigung wird in der Veröffentlichung der Organisation des hiesigen Orchesters bestehn. Wir werden uns selbst nicht die Mühe nehmen, über die Art und Weise zu sprechen, wie es seine Aufgabe erfüllt hat, sondern es allen Musik- und Sachverständigen überlassen, über seine Leistungsfähigkeit überhaupt selbst zu urtheilen. — Das ganze Quartett ist (mit Ausnahme eines Violoncellisten und eines Violinisten) aus Musikern vom 6sten und 11ten Infanterie-Regimente zusammengesetzt, Leute, für welche die Saiteninstrumente nur Nebensachen sind, deren sie sich in den Garten- und Bahnhofs-Concerten bedienten, bis Hr. Wallner seine Kapelle daraus bildete. Es ist in folgender Weise besetzt: 6 (sechs) erste und 6 zweite Violinen, 2 (zwei) Bratschen, 3 Violoncelli und 3 Contrabässe. Die Masse der Blechinstrumente ist ganz dieselbe wie in Orchestern, in denen das Quartett um das Doppelte besetzt ist. Ferner ist dieser Theil des Orchesters nur darauf eingeübt, Märsche und geräuschvolle militärische Potpourris im Freien auszuführen, denen jede feinere Nüancirung fehlt. Die Harfe ist ersetzt durch ein Pianino, welches selbst nach dem Zugeständniß der officiellen Kritik der Posener Zeitung nicht einmal rein nach der Stimmgabel gestimmt war. Der Hr. Kapellmeister Schöneck selbst, der — ein so tüchtiger Orchesterchef er auch sein mag, — doch nur ein höchst mittelmäßiger Clavierspieler ist, accompagnirt, indem er mit der rechten Hand den Tactirstock führt, nur mit der linken Hand, und läßt alle die Passagen weg, die einigermaßen schwierig sind.

So ist das Orchester beschaffen, dem die Ausführung des „Tannhäuser" anvertraut ist, — ich berufe mich auf R. Wagner selbst, welcher in seiner Brochüre über die Aufführung des Tannhäuser S. 26 (vergleiche Neue Zeitschrift für Musik, Band XXXVII, fol. 278) sich in folgender Weise ausspricht:

. . . . „und meine Forderungen hierfür mögen einfach nach dem Maßstabe bemessen werden, nach welchem ich erkläre, daß ein Orchester, welches nicht mindestens vier gute Bratschisten stellen kann, meine Musik nur verstümmelt zur Anhörung bringen muß."

Nach Aussage des Hrn. Schöneck hat Hr. Meffert die Rolle des Tannhäuser unter den Augen des Componisten in Zürich einstudirt. Ich bin bereit, diese Versicherung des Hr. Schöneck durch Zeugen festzustellen.

Leider ist zu bedauern, daß der Chor von 24 stimmbegabten Personen in den Stellen, wo es an einer Begleitung nicht fehlt, wie z. B. im Finale des II. und III. Acts, das allergeringste Ensemble nicht beobachten konnte; da, wo keine Begleitung vom Componisten geschrieben ist, am Schlusse stets eine Abweichung um mehr als einen halben Ton zu hören war. Damit dieses Sinken dem großen Publikum selbst nicht allzusehr auffallen sollte, so hat sich Hr. Schöneck in folgender Weise zu helfen gesucht: Der Pilger-Chor im ersten Act ist ohne jede Begleitung bis zu den Worten des jungen Hirten: Glück auf, Glück auf, nach Rom! vom Componisten geschrieben. Bei diesen Worten treten die Bratschen vier Tacte hindurch solo hinzu; diese Bratschenbegleitung hat jedoch Hr. Schöneck aus den Orchesterstimmen gänzlich gestrichen. Er macht hinter den Worten: Betet für meine arme Seele, eine lange Pause, und erst bei dem Ausrufe des Tannhäuser: Allmächtiger, dir sei Preis! fällt das volle Orchester ein. Ferner die Fortsetzung des Pilger-Chor: Zu dir wall ich rc. ist in der Partitur von Violoncellen und Bratschen in Achtelfiguren begleitet; diese läßt Hr. Schöneck ebenfalls weg, indem er selbst die Behauptung aufstellte, daß dem Chor (hinter den Coulissen) diese Begleitung des Orchesters nicht vernehmbar genug sei, um das überhandnehmende Sinken zu verhindern.

Um selbst die Ungläubigsten zu überzeugen, daß der Tannhäuser mit solchen Mitteln nach drei Orchester Proben wirklich zur Aufführung gelangte, berufe ich mich auch auf das Referat in Nr. 117 der Posener Zeitung, wo dasselbe ausgesprochen ist. —

Der „Tannhäuser" hat — das ist wahr — den Enthusiasmus unseres Publikums in hohem Grade erregt —, allein damit ist nicht gesagt, daß er gut aufgeführt worden sei. Das Parterre und die Gallerie, von denen geräuschvoller Applaus allein ausgeht, können sie wohl überhaupt als competente Richter in solchen Sachen gelten? — Hat man nicht erlebt, daß „Indra" von Flotow sich in Frankfurt zu einer cassefüllenden Oper gestaltete, während Tannhäuser dort nur mittelmäßigen Erfolg hatte? (S. Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII. Band, Fol. 254). Unserer Meinung nach gehört die Aufführung des Tannhäuser hier zu den verfehltesten, und wenn dieselbe dennoch das Publikum im höchsten Grade enthusiasmirte, so ist dies ein neuer Beweis, wie wahr der Ausspruch Hoplit's bei Gelegenheit der Dresdener Aufführung des Tannhäuser ist: „ein König bleibt auch in Lumpen König." (Neue Zeitschr. f. Mus., Band XXXVII, Fol. 221). Ich habe in meiner Beurtheilung den Talenten des Frl. Müller und Hrn. Meffert volle Gerechtigkeit werden lassen. Ich habe mich gehütet, den glorreichen Kranz anzutasten, den Wagner mit einigen Worten um die Stirne des Hrn. Schöneck gewunden, weil ich aufrichtig glaube, daß dieser junge Mann, wenn er durch andere Mittel unterstützt würde, zu großen Dingen befähigt wäre, weil ich eingegangen bin in alle Details seiner Stellung und seiner Verbindlichkeiten, welche ihn in die materielle Nothwendigkeit versetzten, zu den Unternehmungen des Hrn. Wallner die Hand zu bieten. Nichtsdestoweniger bin ich zu der festen Ueberzeugung gelangt, daß unsere Ansichten, was die Kunst betrifft, vollständig von einander abweichen, und ich bekenne offen, daß ich selbst in einer ganz gleichen Stellung wie die seinige, keinen Augenblick Anstand nehmen würde, lieber meinen Stab als Orchesterchef zu zerbrechen als einzuwilligen, eine derartige Aufführung des Tannhäuser zu dirigiren. In der Musik giebt es hohe und heilige Sachen! Als solche sind die Werke Mozart's und Beethoven's in der ganzen Welt anerkannt, und es ist eine Entweihung derselben, sie blos als Mittel, die Kasse zu füllen, ohne alle Rücksicht zu gebrauchen.*) Zu solchem Verfahren die Hand zu bieten, ist ein Sacrilegium. Man entsagt dadurch selbst dem Namen eines Künstlers. Wagner, der jetzt der Gegenstand der Intriguen und der Verfolgungen der Opposition ist, unter denen auch jene großen Männer zu leiden hatten, er ist in meinen Augen nicht weniger groß und erhaben, und ich wiederhole es noch einmal, ich kann nicht ohne Schmerz und tiefes Bedauern seine Schöpfungen in Laboratorien eingehn sehn, die man Provinzial-Theater nennt, möge das Laboratorium sich nun den Namen Posen oder einer andern Stadt beilegen.

Ich habe mit tiefstem Unwillen protestirt, ohne daran zu denken, daß das geringe Gewicht meines Namens dieser Protestation nur wenig Nachdruck geben kann; aber die Freundschaft, mit welcher mich R. Wagner beehrt und welche ich als eins meiner köstlichsten Güter betrachte, gab mir ein Recht dazu. Indem ich mich dieses Rechtes bediente, habe ich die gewissenhafte Ueberzeugung, nur meine Pflicht gethan zu haben. Thadaeus Tyszkiewicz.

Nachschrift der Redaction. Wir versprachen, als wir vor Kurzem die Erwiderung des Hrn. Wallner veröffentlichten, in der dort beigefügten Anmerkung unsere unmaßgebliche Ansicht mitzutheilen. Diese ist folgende: Hr. Graf Tyszkiewicz, unser Correspondent, hält sich streng an die Aussprüche und Forderungen des Tondichters, und es ist na-

*) Don Juan und Figaro's Hochzeit wurden hier nach einer einzigen Orchesterprobe gegeben, und zwar so, daß selbst der hiesige Theaterrecensent nicht gewagt hat, ihrer Erwähnung zu thun.

türlich, daß er vom diesem Standpunkt aus bei einer Aufführung auf einem Provinzialtheater Manches auszusetzen fand. Hr. Director Wallner anderseits stützt sich auf den Erfolg, auf seinen tüchtigen Kapellmeister und die guten Leistungen seiner Sänger, troß der Schranken, die ihm gesteckt sind. So haben in gewissem Sinne Beide Recht. Es kommt vor allen Dingen darauf an, daß der Geist eines Werkes richtig zur Darstellung gebracht werde. Ist dieß der Fall, so ist die größere oder geringere äußere Vollkommenheit minder wichtig. Wir sind ganz entschieden gegen den Stolz großer Bühnen, welcher meint, daß sich mit Geld Alles machen lasse, und bevorzugen eine äußerlich mangelhaftere Darstellung, wenn sie mit hingebender Liebe und Verständniß geschieht. Oft ist dort äußerlich Alles glänzend, während bei großer Anmaßung die rechte Einsicht fehlt. Daß nun in Posen die Aufführung dem Sinn des Tondichters im Allgemeinen entsprechend war, dafür bürgt das Lob, welches derselbe über Hrn. Schöneck ausgesprochen hat. Anderseits freilich bleibt richtig, daß das Höchste nur dort erreicht werden kann, wo sich innere und äußere Trefflichkeit vereinigen, und in sofern hat unser Correspondent vollkommen Recht. — Mit dieser Ansicht von der Sache können sich, so hoffen wir, die beiden Gegner beruhigen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. **№ 3.** Den 15. Juli 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Akustische Briefe. — Kammer- und Hausmusik. — Aus Wiesbaden. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Akustische Briefe

von

Richard Pohl.

Achter Brief.

Untersuchungen über Stärke und Reinheit des fortgepflanzten Schalles. Wirkung von Orchestermassen. Beschaffenheit der Schallleiter.

> Der Mensch, der Diener und Ausleger der Natur, wirkt und weiß so viel, als er von der Ordnung der Natur durch Versuche oder durch Beobachtung bemerkt hat. Weiter weiß oder vermag er Nichts.
>
> **Bacon.**

Sterbliche nur genössen der Freuden froheste, reinste,
Sie allein die Musik?
Und nicht auch die Bewohner der Leyer oder Apollo's?
Anderer Welten umher?
Wir entlockten nur durch mannichfalte Berührung,
Durch gelinderen, stärkeren Hauch,
Lebende Töne den Formen, die jenen wir bildeten? Hätten
Stimmen allein zu Gesang?

So mag vielleicht Mancher zweifelnd mit **Klopstock** (Ode an die Musik) ausrufen, nachdem er den vorangegangen Brief*) beendet und enttäuscht bei Seite gelegt hat! — Wir können, selbst auf die Gefahr hin, für einen grundprosaischen Menschen gehalten zu werden, nur mit **Bacon's** Worten (aus dessen Novum organum) darauf erwidern, die wir als Motto diesem Brief vorausschicken. Denn hier handelt es sich nicht um „Glauben" und „Dichten", sondern um „Wissen" und „Schließen".

Die Phantasie folgt keinen anderen Gesetzen, als ihren eigenen; sie ist schrankenlos und fessellos, und kennt weder Zeit noch Raum. Wir lassen sie gern walten, wir lassen uns durch ihrer Farben-Pracht, durch ihren Gestalten-Reichthum entzücken — aber kann sie uns auch *lehren*? Sollen wir überhaupt nur immer *glauben*? Wie das Wunder „des Glaubens liebstes Kind" ist, so ist der Dichter des Wunders treuester Gefährte. Mögen diese Drei Hand in Hand gehen, um uns das Leben zu erheitern und zu verschönern — aber folgen wir der Wissenschaft, um das Dasein zu *ergründen*. Den Vorwurf müssen wir jedoch von uns weisen, als sei dies der Ausdruck einer kalten, nüchternen Seele. Möge es vergönnt sein, die Ansichten einer der lieblichsten Dichter unserer Zeit, Adalbert Stifter's (aus seinen „Bunten Steinen") zu unserer Vertheidigung anzuführen. —

---

*) Siehe Band 38, Nr. 6 dieser Zeitschrift.

„Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen der Getreide, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne halte ich für groß: das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Gesetze sind. Sie kommen auf einzelnen Stellen vor, und sind die Ergebnisse einseitiger Ursachen. Nur augenfälliger sind diese Erscheinungen und reißen den Blick des Unkundigen und Unaufmerksamen mehr an sich, während der Geisteszug des Forschers vorzüglich auf das Große und Allgemeine geht, und nur in ihm allein Großartigkeit zu erkennen vermag, weil es allein das Welterhaltende ist. Die Einzelnheiten gehen vorüber, und ihre Wirkungen sind nach Kurzem kaum noch erkennbar."

„Wir wollen das Gesagte durch ein Beispiel erläutern. Wenn ein Mann durch Jahre hindurch die Magnetnadel, deren eine Spitze immer nach Norden weist, tagtäglich zu festgesetzten Stunden beobachtete, und sich die Veränderungen, wie die Nadel bald mehr bald weniger klar nach Norden zeigt, in einem Buche aufschreibt, so wird gewiß ein Unkundiger dieses Beginnen für ein kleines und für Spielerei ansehen. Aber wie ehrfurchterregend wird dieses Kleine und wie begeisterungerweckend diese Spielerei, wenn wir nun erfahren, daß diese Beobachtungen wirklich auf dem ganzen Erdboden angestellt werden, und daß aus den daraus zusammengestellten Tafeln ersichtlich wird, daß manche kleinen Veränderungen an der Magnetnadel oft auf allen Punkten der Erde gleichzeitig und in gleichem Maße vor sich gehen, daß also ein magnetisches Gewitter über die ganze Erde geht, daß die ganze Erdoberfläche gleichzeitig gleichsam ein magnetisches Schauern empfindet." —

Und — setzen wir hinzu — wie wird unser Einblick in das allgemeine Weltgesetz noch gesteigert, wenn wir erfahren, daß die kleineren magnetischen Schwankungen in ihrer periodischen Regelmäßigkeit dem Wechsel von Tag und Nacht folgen, daß die größeren, allgemeinen Bewegungen der Magnetnadel in regelmäßigen Perioden von 11 Jahren eingeschlossen sind, daß diese 11jährige Periode aber auch die Periode der Wiederkehr der Sonnenflecken ist, so daß der Zusammenhang beider Erscheinungen jetzt außer allem Zweifel ist, weil selbst die kleinen Schwankungen und Unregelmäßigkeiten, welche sich bei den Sonnenflecken zeigen, genau bei den magnetischen Variationen sich wiederfinden.*) Hat doch sogar ein Würtembergischer Arzt gefunden,**) daß die Todesstunde der meisten Menschen um dieselbe Zeit eintrete, in welcher die Magnetnadel die größte Unruhe zeigt! — —

„Wenn wir", fährt Adalbert Stifter fort, „so wie wir für das Licht die Augen und für den Schall die Ohren haben, auch für die Elektricität und den aus ihr kommenden Magnetismus ein Sinneswerkzeug hätten, welche große Welt, welche Fülle von unermeßlichen Erscheinungen würde uns da aufgethan sein. Wenn wir aber auch dieses leibliche Auge nicht haben, so haben wir dafür das geistige Auge der Wissenschaft, und diese lehrt uns, daß die elektrische und magnetische Kraft auf einem ungeheueren Schauplatz wirke, daß sie auf der ganzen Erde und durch den ganzen Himmel verbreitet sei, daß sie Alles umfließe und sanft und unablässig verändernd, bildend, lebenerzeugend sich darstelle. Der Blitz ist nur ein ganz kleines Merkmal dieser Kraft, sie selber aber ist ein Großes in der Natur. Weil aber die Wissenschaft nur Körnchen nach Körnchen erringt, und Beobachtung nach Beobachtung macht, und aus Einzelnem das Allgemeine zusammen trägt, und weil endlich die Menge der Erscheinungen und das Feld des Gegebenen unendlich groß ist, Gott also die Freude und die Glückseligkeit des Forschens unversieglich gemacht hat, wir auch in unserm Werkstätten immer nur das Einzelne darstellen können, nie das Allgemeine, denn dies wäre die Schöpfung: so ist auch die Geschichte des in der Natur Großen in einer immer währenden Umwandlung der Ansichten über dieses Große bestanden." — —

So haben den Geist des Menschen von Jahrhundert zu Jahrhundert andere Anschauungen und Fragen über denselben Gegenstand, je nach der Größe seiner Erkenntniß und Tiefe der Anschauung, beschäftigt. Ehe es eine Wissenschaft der Akustik gab, begnügten sich noch im vorigen Jahrhundert geistreiche Männer, wie H. v. Dalberg, mit „Phantasien aus dem Reiche der Töne" und mit „Blicken in die Musik der Geister." — Die Phantasie mußte die Beobachtung ersetzen — welche Resultate aber sind die erhabenern? — die größte Dichtung, ist das Weltall, wie es ist! —

Darum wollen wir unverdrossen die Männer der Wissenschaft begleiten, und ihren Beobachtungen fol-

---

*) Bericht von R. Wolf in Bern an A. v. Humboldt in der Berliner Akademie, November 1852

**) Biostatische Untersuchungen in den „Würtembergischen Jahresheften" von 1849.

gen, welche sie mit unermüdlichem Eifer, mit immer erhöhter Schärfe anstellten, und „Körnchen auf Körnchen" sammelten, um die Gesetze zu erforschen, denen der Schall in seiner Verbreitung durch den Erdenraum folgt. Wir werden dabei auf manches Bekannte stoßen, das uns schon öfter begegnet oder aufgefallen ist. Aber nur aus dem Bekannten ergiebt sich das Unbekannte.

Daß ein starker Stoß weiter fortgepflanzt werden müsse, als ein schwacher, leuchtete von selbst ein; darum ist klar, daß die Größe des schallenden Körpers oder überhaupt die Intensität der Klangpulse den nachhaltigsten und hauptsächlichsten Einfluß darauf haben muß, wie stark man in einer gewisser Entfernung einen Schall noch hört. — Ebenso wie man durch Verstärkung der Klangpulse die Grenze der hörbaren Töne nach der Höhe und Tiefe hin erweitern konnte (4te Brief), durch gleiche Mittel kann man diese Grenze in Bezug auf die lineare Entfernung des Beobachtens vom Erregungspunkte vergrößern. (7ter Brief.) —

Von der ursprünglichen Stärke eines Schalles kann man die beste Vorstellung gewinnen, wenn man ihn relativ mit anderen vergleicht und daraus erfährt, welcher andere Schall dadurch verdeckt wird. — Im Kanonendonner einer Schlacht geht der Donner eines Gewitters spurlos verloren. Ein englischer See-Offizier erzählt, daß nach der Schlacht bei Trafalgar sich ein furchtbares Gewitter über dem Kampfsplatz entlud. Aber sein Donner klang nur wie ein Gemurmel gegen den entsetzlichen Donner der 2000 schweren Geschütze, welche bei Trafalgar die Luft erschüttert hatten.*) — Als am 10ten August 1831 ein furchtbarer Sturm das blühende Barbados verwüstete, war nach dem Bericht eines Augenzeugen**) das Heulen des Orkanes so, daß keine Sprache es zu beschreiben vermag. Die festesten Gebäude erbebten in ihren Grundmauern, ja die Erde selbst zitterte, als der zerstörende Luftstrom über sie hinschritt. Kein Donner war zu hören, denn das gräßliche Geheul des Sturmes, das Brausen des Oceans, dessen mächtige Wellen alles zu zerstören drohten, was die anderen Elemente etwa verschonen möchten, das Geprassel der Ziegel, das Zusammenstürzen der Dächer und Mauern, und die Vereinigung von tausend andern Tönen, bildete ein Entsetzen erregendes Geräusch. Wer fern von dieser Schreckensscene war, kann keine Vorstellung haben von den Empfindungen, die sie erregte. Der Oberstleutnant Nickle, Befehlshaber des 36sten Regiments, hatte unter dem Fensterbogen eines untern Stockwerks nach der Straße hin Schutz gesucht. Dort hörte er wegen des Sturmes nicht das Einstürzen des Daches und obern Stockwerks desselben Hauses. —

Bei der Frage, wie weit ein Schall wohl fortgepflanzt werden kann, stehen die elementaren Erscheinungen der empörten Natur oben an. Als in der Nacht vom 30sten April zum 1sten Mai 1812 der Vulkan Morne Garou auf St. Vincent nach hundertjähriger Ruhe seinen Schlund öffnete, hörte man auf dem, 20 Meilen entfernt liegenden Barbados die Explosionen wie von schwerem Geschütz so nahe, daß die Garnison vom Fort St. Anne unter dem Gewehr blieb. Bis zum Rio Apure, d. h. soweit wie vom Vesuv bis Paris, hörte man das Schrecken verbreitende Getöse.*) Der Ausbruch des Coseguina am 20sten Januar 1835 ward in Kingston, San Salvador, Balize, St. Marta und St. Fé, de Bogota, also in einem Abstande von 200 deutschen Meilen so deutlich gehört, daß man das Getöse für den Kanonendonner einer Seeschlacht hielt.**)

Von der Lufterschütterung bei solchen Explosionen kann man sich einen Begriff machen, wenn man bedenkt, daß die Asche, welche beide Vulkane auswarfen, durch den unteren Passat hindurch bis in den oberen Luft-Passatstrom, also beiläufig 20,000 Fuß (1½ Wegstunde) hoch geschleudert wurde. Bei dem Ausbruche des Vesuvs am 23sten und 24sten October 1822 erreichte nach Brioschi's Messung die Feuersäule allein eine Höhe von 9000 Fuß, wobei die Detonationen im Innern des Vulkans so heftig waren, daß die bloße Erschütterung der Luft die Decken der Zimmer im Palaste von Portici sprengte.

Derartige Intensitätsgrade können die Menschen allerdings nicht erreichen, doch bringen Pulverexplosionen auch schon ganz respektable Wirkungen hervor; die Explosion einer Pulvermühle oder eines Pulverthurmes kann einer ganzen Ortschaft Gefahr bringen und zersprengt im glücklichsten Falle alle Fenster. Als im Jahre 1824 die Stobbs-Pulvermühle aufflog, erbebten die Häuser bis auf 30 englische Meilen Entfernung.***) Schon eine Infanteriesalve vermag eine

*) Wem diese angegebene Anzahl von Geschützen zu groß erscheinen möchte, dem sei bemerkt, daß ein Linienschiff nie unter 72 Kanonen führt, daß dagegen der „Wellington" 130 Kanonen führt. Das Kaliber ist 48, 36 und 24 Pfund, wobei der 4te bis 5te Theil des Kugelgewichtes als Pulverladung eines Geschützes dient.

**) Dove, die Witterungsverhältnisse von Berlin. 2te Aufl., S. 41.

*) Annales of Philosophy, 1816, Januar, S. 3.

**) Dove. Wirkungen aus der Ferne, S. 20. — Witterungsverhältnisse von Berlin. S. 21. —

***) Meikle in Edinburgh Philos. Journ. New Serie No. VII, pag. 105.

Lawine abzulösen. Man spürt den Luftdruck, den ein abgeschossener Zwölfpfünder ausübt, auf Entfernung von mehreren hundert Schritt noch im ganzen Körper. Somit ist es begreiflich, daß während der Schlacht bei Leipzig, wo ungefähr 1200 Kanonen in ununterbrochener Thätigkeit waren, in dem 3 Stunden davon entfernten Eilenburg am 18ten October 1813 alle Fenster fortwährend zitterten. Daß man durch die Lufterschütterung beim Läuten der Glocken ein Gewitter zerstreuen könne, ist ein sehr alter Glaube — man denke beispielsweise an das „fulgura frango" in Schiller's „Glocke". Doch dürfte dieses Experiment wohl schwerlich jemals geholfen haben. Möglich ist es aber, daß tiefgehende Wolken oder Nebel durch die vereinte Lufterschütterung von Kanonendonner, Gewehrsalven und Glockenläuten, wie sie bei großen Festen vorkommen, allerdings zertheilt werden können — sodaß die bekannte officielle Zeitungsnachricht: „daß selbst der Himmel sich erheiterte und endlich auch die Sonne dem Feste freundlich lächelte" wenigstens eine physikalische Wahrscheinlichkeit für sich hat. Wenn man den Himmel consequent mit Bomben oder Shrapnells beschießen wollte, welche im höchsten Punkte explodirten, so würde man in vielen Fällen sich heiteres Wetter „erschießen" können.

Wie weit der Erschütterungskreis des Kanonendonners unter günstigen Verhältnissen reichen kann, geht noch aus folgenden Beispielen hervor.*) Das Bombardement von Mainz, 1792, hörte man auf der Hube bei Einbeck, etwa 33 geographische Meilen weit, sehr deutlich; Schüsse bei Helgoland im Jahre 1809 hörte man 35 Meilen weit bis Hannover. Das Bombardement von Kopenhagen am 2ten und 5ten September 1807 hörte man in Kolberg, auf 38 Meilen Entfernung; in Shrewsbury und Wales vernahm man durch England hindurch auf mehr als 40 Meilen Entfernung die Seeschlacht zwischen den Engländern und Holländern im Jahre 1672. Fast unglaublich klingt es aber, daß man am 4ten December 1832 die Kanonade vor Antwerpen im sächsischen Erzgebirge, 80 geogr. Meilen, also weiter als die Explosionen des Morne Garou, (75 Meilen im Umkreise) gehört haben will.**)

Weniger intensive Geräusche, bei denen die momentane Erschütterung der Luft auch weniger bedeutend ist, werden natürlich in weit geringerer Entfernung wahrgenommen. Ein einzelner Kanonenschuß kann 10 bis 15 Meilen weit gehört werden, ein Flintenschuß trägt ungefähr auf 8000 Schritte, Hundegebell circa ½ Stunde weit (daher „ein Hundeblaff" in Westphalen als Wegmaß gilt); eine starke Männerstimme wird 400 Schritt weit gehört, gewöhnliches Sprechen wird auf 70 bis 80 Fuß noch deutlich vernommen, weswegen ein Theater nie mehr als etwa 2000 Zuhörer fassen und ungefähr 40 Ellen Tiefe und Höhe des Zuschauerraumes haben soll.

(Fortsetzung folgt.)

*) Vergleiche Muncke in Gehlers physikalischen Wörterbuche. VIII. 441.
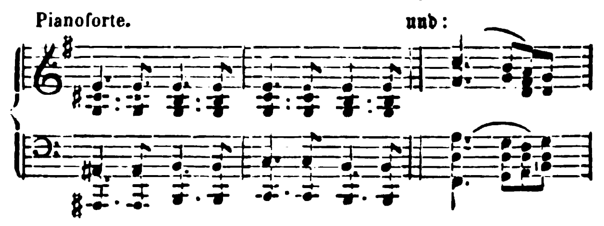
**) Nach der Leipziger Zeitung von 1832, December. — Zu erinnern ist hierbei, daß der bekannte 1000pfündige Mörser, welcher bei jedem Schuß mit 100 Pfund Pulver geladen wurde, als erster Bassist mitwirkte.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Charles Mangold, Op. 16. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. — **Darmstadt, bei Gustav Georg Lange. Pr. 2 Thlr.**

Wenn der Componist gelernt haben wird, Satzfehler von der gröblichsten Art, wie z. B.



zu vermeiden, dann erst wollen wir ein weiteres Wort mit ihm sprechen.

Dies unser ganzes Urtheil über das vorliegende Trio nach erster sorgfältiger Prüfung desselben. Unser Gewissen ließ uns jedoch keine Ruhe: nach mehreren Tagen nahmen wir das Werk ein zweites, später sogar noch ein drittes Mal vor; denn wir brennen ja darauf, zu loben, was nur irgend lobenswerth ist: wir lechzen förmlich nach Compositionen, auf deren Kosten wir mit gutem Gewissen unserem menschenfreundlichen Herzen den Zügel schießen lassen dürfen. Bei neuer Vornahme des Werkes fand sich denn nun auch, daß noch Vieles, obwohl wenig Gutes, über dasselbe gesagt werden könne. Aber wozu? mußten wir uns selber fragen, als wir eben die Feder ansetzen wollten zu einer langen und — anständigen Recension. Das vorliegende Trio nämlich ist ein kindisches Opus: es verlohnt sich gar nicht der Mühe, daß ein Mensch, der Besseres zu thun weiß, ein Wort darüber verliert. Wer uns aber auf diese unsere einfache Versicherung hin nicht glauben sollte, dem werden wir mit ungeheuerer Schadenfreude zusehen, wenn er sich für zwei

Thaler das Werk kauft, mit den Noten seiner 39 Seiten sich abmüht und schließlich doch wohl alles Das von selber findet, was wir hier aus Gutmüthigkeit verschweigen.

Uebrigens ist das vorliegende Trio Monsieur Adolphe Henselt dedicirt, der Componist desselben jedoch nicht zu verwechseln mit dem talentvollen und geschickten Mangold, welcher die „Herrmannsschlacht", die Opern „Tannhäuser" und „Gudrun", so wie noch so manche andere höchst ehrenwerthe Werke geschrieben hat. T. U.

Aus Wiesbaden.*)

Im Juli 1853.

Der kunstsinnigen Direction des Wiesbadener Theaters gebührt die Ehre nach Weimar, so weit es dem Referenten bekannt, die erste Bühne zu sein, welche R. Wagner's Lohengrin am 2ten Juli zur Aufführung brachte. Das Interesse, welches im verflossenen Jahre dessen Tannhäuser (gegeben im November) erregt und der gute und dauernde Erfolg, den man, möge er nun aus wirklicher Erkenntniß, oder Neugierde zur Sache entsprungen sein, damit gemacht hatte, waren jedenfalls Gründe genug, das spätere Werk des vielbesprochenen Componisten dem Publikum in nicht minder würdevoller Darstellung als man es bei der früheren Oper gethan hatte, vorzuführen. Ein dicht besetztes Haus, musikalische Notabilitäten aus der Nähe und Ferne hatten sich eingefunden, um eine neue Schöpfung zu hören, die sich in so vielfacher Weise von dem gewohnten Style entfernt und über welche die Meinungen, selbst der unpartheiischsten Richter immer noch getheilt sind. Auch diesen Abend hörte man die verschiedenartigsten Urtheile sich kund geben, obgleich, und das ist wohl ein Cardinalpunkt, alle Anwesenden darüber einverstanden waren, daß Lohengrin eine geniale Tondichtung sei, daß eine Einheit, eine Concentration und eine Poesie darin herrsche, die auch der entschiedenste Gegner nicht in Abrede stellen konnte. Interessant war es, die Gegensätze zu vernehmen, womit ein Theil den andern zu bekämpfen suchte und am Ende doch niemand sich für überwunden erklären konnte und wollte. Während man von der einer Seite z. B. über allzuhäufig angewendete Modulationen klagte, wollte der andere Theil gerade in diesen Tonübergängen den Wechsel der Empfindungen begründet finden, und während das eigentliche Arioso einerseits vermißt wurde, machte man dagegen die ausdrucksvollen Solostellen geltend, die, wenn auch nicht in der strengen Form von abgeschlossenen Arien, doch dem Sänger hinlänglich Gelegenheit bieten, melodische und declamatorische Schönheiten zu entfalten. Die überladene Instrumentirung, meinte man, neutralisire die Wirkung, da sie ohne Unterschied bei Soli's, wie bei Chören gleich rauschend sei; hiergegen erhob man den Einwand, daß eben so viele zarte und durchsichtige Stellen in der Oper enthalten seien, die der Einfachheit nicht entbehrten und das verschiedenartigste Colorit von Licht und Schatten hinein brächten. So und noch ungleich mehr wechselten die Ansichten des Hinüber und Herüber und es würde die bereits so stark angewachsene Wagner-Literatur um ein Bedeutendes vermehren, wollte ich den Lesern alle Controversen mittheilen, welche in den Zwischenacten und nach dem Schlusse der Oper in den Musikzirkeln geäußert wurden, die zum Theil wohl auch in öffentliche Blätter übergehen und die individuellen Ansichten ihrer Verfasser von ihrem Standpunkte aus bringen werden. Es möchte aber ersprießlicher sein diesen Ansichten, wie bisher, freien Lauf zu lassen, den Austausch der Ideen ferner zu erweitern, keine Stimme zu beschränken, die sich mit Liebe für die Sache und mit Intelligenz vernehmen läßt, als mit diktatorischer Ueberlegenheit den Kampf des Bestehenden mit dem zu Schaffenden, als abgeschlossen zu betrachten. — Hören wir nach all dem künstlerischen Streite auch die Stimme des großen Publikums darüber, sie ist zuletzt nicht ohne die wesentlichste Entscheidung auf das Schicksal des Werks, und Beifall oder Mißfallen der Zuhörer sind eben so viele Keime des Lebens oder des Todes, das es in sich trägt. Lohengrin hat entschiedenen Erfolg an diesem Abend gefunden, das ist Thatsache! Mit angemessenen Kräften versehen, mit Sorgligkeit studirt und abgerundet in die Scene gesetzt, war der Eindruck ein durchweg sehr günstiger, der sich oft in stürmischem Jubel aussprach. Vorzugsweise gefiel im ersten Act der Chor beim Erscheinen Lohengrins und die hierauf folgenden Scenen bis zum Schlusse. Im zweiten Act war der Gesang Elsa's „Euch Lüften, die mein Klagen" von ergreifender Wirkung, wie überhaupt die Balconscene. Hierauf von der 4ten Scene an „Gesegnet soll sie schreiten" erhielt alles Folgende reichen Beifall: den Höhepunkt erreicht die Oper im dritten Act, der hier, der Verwandlung zur letzten Scene halber, in zwei Abtheilungen gegeben wurde. Schon die Zwischenactmusik, der Hochzeitmarsch, der sich an denselben reihende Brautchor waren sehr glänzende und melo-

*) Wir nehmen obigen Bericht auf, obschon derselbe noch nicht ganz im Sinne dieser Bl. geschrieben ist. Wir freuen uns indeß, einen Künstler, der was Wagner betrifft, bisher mehr bei der Gegenpartei stand, so weit gewonnen zu sehen. D. Red.

dische Nummern, aber mehr als alles Vorhergehende gefiel das grandiose Duett, das vortrefflich ausgeführt ward, und endlich die Erzählung vom heiligen Graal. Das Resultat der Oper war ein vollkommen gelungenes und der allgemeine Eindruck bewies sich so befriedigend, daß an einer dauernden Nachhaltigkeit nicht gezweifelt werden kann. — S.

Kleine Zeitung.

Aus Pesth schreibt man uns: Ihr Mitarbeiter, H. v. Bülow trat hier bis jetzt vier Mal öffentlich auf, drei Mal im Nationaltheater und ein Mal im Saale, und zwar mit entschiedenem Erfolge. Dieser junge Künstler reiht sich aber auch schon gegenwärtig durch seine sehr bedeutende Technik den besten Virtuosen seines Instrumentes würdig an, wie er andererseits durch seinen phantasievollen und geistreichen Vortrag den begabten und gebildeten Musiker zeigt; aus der eigenthümlichen Behandlung des Claviers aber hört man seinen großen Meister heraus, dessen Geheimnisse zu erlauschen der Schüler sich nicht vergeblich bemüht hat. Hervorzuheben sind ferner die Programme zu seinen hier gegebenen Concerten, die neben dem guten Alten manches Neue von Bedeutung boten. So hörten wir gleich im ersten Concerte zwei neue Compositionen Liszt's mit Orchesterbegleitung: ein Capriccio alla turca über Motive aus Beethoven's „Ruinen von Athen" und eine ungarische Rhapsodie, die beide zu den hervorragendsten Claviercompositionen der Neuzeit gezählt werden müssen. Großartig in der Anlage, kunstvoll in Verknüpfung und Concentration der Ideen, interessant durch geistreiche und oft überraschende Combinationen, originelle Klangeffekte, wundervolle Steigerungen und eine fesselnde Energie im Ausdruck gelangten dieselben durch Hrn. v. Bülow's schwungvollen Vortrag zu wahrhaft begeisternder Wirkung. Ebenso lobenswerth spielte der Concertgeber an einem andern Abende Beethoven's Es-Dur Concert, für dessen Vortrag wir ihm um so dankbarer sind, je seltener wir hier diesen Juwel der Claviermusik mit so viel Talent und Pietät ausführen hören können. Wiederum kann es kaum etwas Anmuthigeres geben, als C. M. v. Weber's E-Dur Polonaise mit Liszt's reizender Instrumentirung, ein Blumenstück vom erfrischendsten Duft, durch dessen Darbringung uns H. v. B. einen ganz köstlichen Genuß verschaffte. In mehreren Piecen ohne Begleitung von Chopin und Liszt fand dann der Künstler noch Gelegenheit, seine Vielseitigkeit, sowohl was Bravour, Auffassung und feinen Geschmack anbelangt, glänzend zu entfalten. Wenn ich noch erwähne, daß H. v. B. als Introduction zu seinem 2ten Concerte von eigener Composition durch das brave Orchester des Nationaltheaters einen großen Marsch zu der Tragödie „Julius Cäsar" aufführen ließ, der durch seine männliche Kraft, gehoben durch eine charakteristische und brillante Instrumentirung, einen sehr günstigen Effekt erzielte, so hätte ich in Kurzem das Hauptsächlichste über das vollkommene Reüssiren dieses trefflichen Künstlers in Ungarns Hauptstadt angedeutet.

Leipzig. Der Componist Hr. B. Damcke und Hr. Wsewolod Maurer, erster Violinist der k. italienischen Oper zu St. Petersburg (Sohn des berühmten Violin-Virtuosen) berührten kürzlich auf ihrer Reise durch Deutschland auch Leipzig, ohne jedoch öffentlich aufzutreten. Wir hatten Gelegenheit, in einem Privat-Cirkel Proben der Leistungen dieser beiden Künstler zu hören, nach denen wir es nur bedauern müssen, daß es nicht in dem Plane der Reisenden liegt, sich dem größeren Publikum in Deutschland bekannt zu machen. Von Hrn. Damcke hörten wir eine Ouverture spirituel in vierhändigem Arrangement und ein sehr ansprechendes für den Violinisten Léonard geschriebenes Salonstück für Violine und Pianoforte la Veillé genannt. Die Ouvertüre enthält gesunde und frische Ideen, ihre Fassung verräth den tüchtig durchgebildeten Künstler, der in dem Salonstück sein Talent auch für den leichteren Genre bewährte. Hr. Concertmeister Maurer spielte außer der Veillé das 58ste Concert seines Vaters und zwei Mélodies für Violine und Pianoforte eigner Composition. Neben den äußeren Vorzügen eines schönen und kraftvollen Tones, einer bedeutenden technischen Fertigkeit, Sicherheit und großer Correctheit im Spiel sind es auch das innige Verständniß, das treffende Wiedergeben des Geistes der vorzutragenden Compositionen, welche Hrn. Maurer's Leistungen als Virtuos auszeichnen. Er gehört als Violinist der älteren deutschen nicht französirten Richtung an, sein Spiel ist in jeder Beziehung der Schule würdig, aus der der Künstler hervorgegangen. Dem engeren Kreise von hiesigen Künstlern, Schriftstellern und gebildeten Dilettanten, in welchen die fremden Künstler so freundlich waren, Proben ihres Talentes zu geben, wurde hierdurch ein äußerst genußreicher Abend.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Roger hat am 22sten Juni sein Gastspiel in Breslau beschlossen und in Berlin als Georg Brown gesungen.

Die Sängerin, Frl. Anna Zerr, hat in London enthusiastischen Beifall gefunden. Sie hat ein neunmonatliches Engagement nach New-Orleans angenommen.

Frl. Emma Babnigg vom königlichen Hoftheater zu Hannover, gastirte in Hamburg als Prinzessin im „Robert" und als Madelaine im „Postillon von Lonjumeau".

Johanna Wagner gastirt in Cöln.

Im Wiener Opernhause hat Frau Marlow von Stuttgart Erfolg gehabt.

In Dresden gastirt die k. k. Hofopernsängerin Frl. Wildauer aus Wien.

Spohr befindet sich zur Zeit in London.

Das in Elberfeld abgehaltene Musikfest ist an der Ungunst der Witterung gescheitert.

Neue und neueinstudirte Opern. In Berlin hat die Königsberger Operngesellschaft die Oper „Fanchon" von Himmel bei leerem Hause neueinstudirt gegeben.

Vermischtes.

Die Vorliebe für die Autographen scheint sich jetzt auch auf die Musik auszudehnen. In diesen Tagen ist in Berlin bei Mittler und Sohn, das erste Heft einer Sammlung von Autographen berühmter Tonkünstler vergangener und gegenwärtiger Zeit von C. Baldamus erschienen. Die Autographen, welche es enthält sind Folgende: J. S. Bach (Orgelbüchlein), Beethoven (Kyrie aus der D-Dur Messe), Haydn, Mercadante, Rossini, C. M. v. Weber, ꝛc.

Das Liederfest der vereinigten Liedertafeln Norddeutschlands ist in Detmold am 2ten, 3ten und 4ten Juli gefeiert worden. Es waren etwa zweihundert Sänger zugegen.

Der Regent von Baden hat für den Monat September die Abhaltung eines großen Musikfestes in Carlsruhe genehmigt. Die Anregung dazu geht von ihm selbst aus, da er bei seiner jüngsten Anwesenheit in Weimar Franz Liszt zur Anordnung und Abhaltung eines solchen Festes eingeladen und ihm mit der größten Bereitwilligkeit die nöthigen Mittel zur Bereitschaft gestellt hat. Franz Liszt war vor Kurzem in Carlsruhe, um sich mit den betreffenden Stellen über die Ausführung des Vorhabens ins Vernehmen zu setzen und sind die betreffenden Beschlüsse bereits gefaßt worden. Das Musikfest, bei welchem Franz Liszt Werke Wagner's, Berlioz's ꝛc. in großartigster Weise zur Ausführung bringen will und bei dem viele Musiker aus benachbarten Städten mitwirken sollen und werden, wird im großherzoglichen Hoftheater und zwar an drei Abenden je über den andern Tag abgehalten werden. Dazwischen sollen Volksfeste und andere größere Belustigungen stattfinden.

Eine Frage an Herrn Kapellmeister Schindelmeisser.

Durch den Streit zwischen dem Grafen Th. Tyszkiewicz und dem Director Wallner in Posen ist die Aufmerksamkeit mehr als bisher auf die Art der Aufführungen der Wagner'schen Opern auf kleinen Bühnen gerichtet worden. Vermöchte man in einer Rundreise alle die Bühnen zu besuchen, welche sich jetzt an Wagner's Opern wagen, so würde eine vergleichende Beurtheilung der Leistungen wohl seltsame Dinge zu Tage fördern, wie man schon aus den „zwei Bratschen" des Posener Orchesters und aus der Nothwendigkeit schließen kann, die Instrumental-Einsätze nach den Chor-Soli in Posen möglichst zu vertuschen oder zu streichen, um das Detoniren der Chöre minder auffallend zu machen!

Alle derartige akute Detail-Leiden, welche sich allerdings zu einem einzigen chronischen Gesammtleiden sehr leicht organisiren können, beziehen sich aber doch nur immer auf eine mehr oder minder verfehlte Ausführung der in Stimmen, im Ensemble ꝛc. wesentlich unverfälschten Tannhäuser-Partitur. Jetzt sind uns aber, allerdings nur aus zweiter Hand, Mittheilungen zugekommen über die Art und Weise, wie Hr. Kapellmeister Schindelmeisser die Tannhäuser-Partitur zusammengeschnitten und dadurch die Oper förmlich verstümmelt haben soll. Wir theilen einige dieser Facta, so unglaublich, ja lächerlich sie klingen mögen, dennoch mit, um Hrn. Kapellmeister Schindelmeisser Gelegenheit zu geben, durch Widerlegung dieser fabelhaften „On dits" seine musikalische und Dirigenten-Ehre unbefleckt zu erhalten.

Man erzählt sich, daß Hr. Schindelmeisser auf seiner Durchreise durch Leipzig unter Andern geäußert haben solle, daß die Stellen in Wagner's Partitur, welche sein Orchester oder seine Chöre „nicht gut herausbringen", ohne Weiteres von ihm gestrichen worden seien. Auf diese Art habe er z. B. die bekannte Violinpassage in der Instrumental-Einleitung zum 2ten Act und Aehnliches ohne Weiteres amputirt. — Der Marsch und Chor beim Einzug der Gäste im 2ten Acte sei auf die Hälfte von ihm gestrichen worden, weil die Statisten nicht zulangten, u. s. f. — Das Unglaublichste aber, das wir auch nur als komische Uebertreibung aufgefaßt haben, um dadurch zu bezeichnen, wie ungefähr sich der Tannhäuser ausnehmen müßte, wenn man auf diese Weise fortfahren wollte, alles Schwierige zu beseitigen, ist — wir zaudern noch diesen blühenden Unsinn niederzuschreiben — daß Hr. Schindelmeisser den Pilgerchor im ersten Act gestrichen haben soll — weil dieser niemals rein heraus käme und ohnedies in der Ouvertüre und im Verlauf der Oper öfter wiederkehre! —

Wir wiederholen: das sind Gerüchte aus zweiter Hand, die wir zur Ehre Hrn. Schindelmeisser's nicht glauben wollen, aber deshalb wiedergeben, um ihm Gelegenheit zu verschaffen, solchen Dingen, die kein anständiger Kapellmeister sich nachsagen lassen darf, mit Entschiedenheit zu widersprechen. Denn Etwas daran bleibt immer haften, bis man vom Gegentheil überzeugt ist. So konnten auch wir uns des Gedankens nicht erwehren, daß etwas Wahres daran sein müsse, weil man solche Beschuldigungen doch unmöglich rein aus der Luft greifen könne!

Sind aber diese Anekdoten auch nur theilweise Wahrheit, dann wird die Sache sehr ernsthaft. Dann ist uns ohne Weiteres erklärlich, was uns bisher ein Räthsel war: warum denn den Tannhäuser, der aller Orten hinreißt und selbst bei sehr mittelmäßigen Aufführungen an kleinen Bühnen, wie Freiburg, Posen, ꝛc. geradezu durchschlägt, warum dieser selbe Tannhäuser nur in Frankfurt und Wiesbaden nicht gefiel!

Das Frankfurter Publikum ist zwar bekannt genug und seit dem Indra-Enthusiasmus vollkommen in einem

Verruf, der neuerdings dadurch wieder schlagend bestätigt wurde, daß Frankfurt die einzige Stadt in Europa ist, in welcher Johanna Wagner bis jetzt nicht gefallen hat!

Solchen „orientalischen" Zuständen gegenüber ist es aber doppelt Pflicht, keine Concessionen zu machen und ein Kunstwerk, soweit es die Kräfte gestatten, auf das Würdigste und Unverfälschteste darzustellen, um mindestens die Genugthuung zu haben, die dem Künstler so oft genügen muß, Nichts versäumt zu haben, um dem Vandalismus des Publikums mit Würde und Selbstbewußtsein entgegen zu treten.

Hat nun auch Hrn. Schindelmeisser diesen Grundsatz befolgt? — dies ihn zu fragen und ihn hiermit aufzufordern, uns gefälligst einige nähere Auskunft über den Sachverhalt direkt oder indirekt zukommen zu lassen, ist der Zweck dieser Zeilen.

Dresden, 11ter Juni. Hoplit.

Intelligenzblatt.

Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. № 4. Den 22. Juli 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe

von

Richard Pohl.

Achter Brief.

Untersuchungen über Stärke und Reinheit des fortgepflanzten Schalles. Wirkung von Orchestermassen. Beschaffenheit der Schallleiter.

(Fortsetzung.)

Nicht nur die Stärke sondern auch die Art der ursprünglichen Erregung des Schalles ist für die geringere oder weitere Fortpflanzung des Schalles von wesentlichem Einfluß, wobei die Richtung, in welcher der Schall erzeugt und gehört wird, wohl zu berücksichtigen ist. Der Schall verbreitet sich zwar rund um den schallenden Körper in Kugelschalen, doch ist er immer stärker in derjenigen Richtung, in welcher die ursprünglich erzeugten Schallwellen fortgestoßen werden, weil in dieser Richtung die Ausweichung der Luftmoleküle am stärksten ist. Der Luftdruck, den man in den Lungen empfindet, wenn man einer abgefeuerten Kanone gegenüber steht, ist überraschend stärker, als der, den man zur Seite des Geschützes empfindet. — Aus gleichem Grunde versteht man einen Redenden besser, wenn er mit dem Gesicht uns zugewandt, als wenn er uns abgewandt ist. Dies wissen die Sänger auf der Bühne sehr gut zu benutzen. Die beliebte Manier derselben, ihren Mund immer nach dem Zuhörerraume zu richten, es mag auf der Bühne vorgehen, was nur immer will; sowie die Gewöhnung, beim Refrain einer Arie den Platz auf der linken Seite des Prosceniums mit der rechten, oder umgekehrt, zu vertauschen, ist nicht nur Folge der Eitelkeit oder der Bemühung, den Musikdirector im Auge und das Orchester möglichst nahe zu haben, sondern entspringt theilweise aus dem ganz richtigen physikalischen Instinkt, die Stimme zur möglichst größten und allseitigen Geltung zu bringen. Man wird auch bemerken, daß, je schwächer die Stimme des Sängers ist, er desto ängstlicher diese Situation festhält, während geübte und gewandte Sänger mit ausreichender Stimme sich weit freier bewegen.

Daß der Ton von Blas-Instrumenten, von Clarinetten, Hörnern, Trompeten, ꝛc. in derjenigen Richtung am stärksten gehört wird, nach welcher hin der Schalltrichter des Instrumentes gerichtet wird, ist allbekannt. Daraus erklärt sich, daß in Concertsälen, wo die Schalltrichter fast immer nach dem Publikum gerichtet sind, die Klangwirkung der Blasinstrumente eine viel intensivere ist, als in Opernhäusern, wo die Bläser gewöhnlich rechtwinklich gegen das Publikum

ſitzen, und nicht dieses, sondern sich selbst gegenseitig anblasen. In großen Opernhäusern sollte, bei richtig vertheilten Instrumental-Kräften, das Orchester der Bühne den Rücken und dem Publikum das Gesicht zukehren. Doch müßten, um consequent zu sein, die Hörner, sowie alle Blasinstrumente, deren Schalltrichter sich nach hinten öffnet, umgekehrt dem Publikum den Rücken und der Bühne das Gesicht zukehren.

Von überraschendem Einfluß auf die Intensität und Weite der Schallfortpflanzung ist aber die Reinheit des Tones, eine Eigenschaft welche von Sängern und Instrumentalisten so häufig zu Gunsten der Virtuosität oder einseitig roher Stärke des Tones vernachlässigt wird. Welche bedeutende Rolle die Reinheit des Tones, d. h. die größte Regelmäßigkeit und Gleichartigkeit seiner Schwingungen, allenthalben sowohl in der Aesthetik wie in der Physik der Töne spielt, scheint Vielen nicht genügend bekannt zu sein, weil sie sonst sicher mehr Fleiß auf diese, ebenso schöne als in ihren Wirkungen ergiebigste Eigenschaft legen würden.

Es wurde schon früher bemerkt, daß, je reiner ein Ton, desto schöner und entschiedener seine Klangfarbe sei (4ter Brief). Später wiesen wir darauf hin, daß, je reiner im Ton, desto deutlicher sein Eindruck sei (7ter Brief), und jetzt erfahren wir noch, daß, je reiner ein Ton, er um so schwächer sein kann, um trotzdem dieselbe Intensitätswirkung zu erzielen, als ein stärkerer, aber unreinerer Ton. Mehr gute Erfolge vereint kann man kaum von einer Ursache verlangen und man sollte glauben, daß, weil Schönheit der Klangbildung, Deutlichkeit des Ausdruckes und Mäßigung in den Mitteln die drei Grundbedingungen des guten Gesanges sind, alle Sänger sich bemühen müßten, diese Eigenschaften auf dem Wege der Reinheit zu erwerben! Aber, wie viele Sänger giebt es, die rein singen? —

Da die Reinheit des Tones durch die Gleichförmigkeit und Einheit der Schwingungen bedingt wird, ist die Möglichkeit gegeben, auch die schwächsten Erschütterungen wahrzunehmen, wenn sie in vollkommen regelmäßiger Folge sich wiederholen und so zu einem wahrnehmbaren Effekt summiren. — Den Ton der Botspfeife hört man durch das Knarren der Spiren, durch das Flattern der Segel, das Brausen der Wogen und den heulenden Sturm hindurch; im größten Lärm und Donner der Schlacht hört man die Signale der Trompeten und Hörner. Denn, obgleich von tausend Tönen und Schallen in unregelmäßiger Folge gleichzeitig angeregt, bleibt das Ohr dennoch empfänglicher für die stete Wiederkehr viel schwächerer, aber in gleichen Intervallen folgender Impulse.

Aus denselben Gründen hört man die russische Hornmusik — bekanntlich der Typus der vollkommen reinen Instrumentalmusik, weil jedes Instrument nur auf einen Ton, aber auf diesen vollkommen rein gestimmt ist und rein sein kann — fast eine Meile weit, andere Instrumentalmusik unter besonders günstigen Verhältnissen höchstens eine Stunde weit; während man das Marschiren einer Kompagnie Soldaten, das doch immer energisch und rhythmisch geschieht, auf festem Boden und bei ruhiger Nacht, nur höchstens 2000 Fuß weit hört; das Pferdegetrappel einer Schwadron Cavallerie im Schritt blos auf 1800, im gleichmäßigen Trapp aber 2600 Fuß weit hört. —

Ganz ähnliche Beobachtungen machen wir an Geschützen. Es ist keinem Zweifel unterworfen, welcher Schall der reinere, stärkere und weiter vernehmbare sei — der Schuß einer sechspfündigen Kanone oder eine Gewehrsalve aus 50 Gewehren. In beiden Fällen ist die Quantität des verschossenen Pulvers gleich, aber die 50 Mann drücken nicht vollkommen gleichzeitig ab, die Wirkung ihrer Schüsse ist weder in Zeit noch Raum concentrirt und die Folge davon ist, daß die Wirkung der Kanone eine viel intensivere ist. Umgekehrt ist die Wirkung eines gut unterhaltenen Rotten- oder Heckenfeuers, bei welchem jeder Schütze unmittelbar nach seinem Vordermann schießt, eine für das Ohr viel empfindlichere, als das gleichzeitige Pelotonfeuer derselben Anzahl Schützen, weil das Pelotonfeuer fast immer nur ein unregelmäßiges, nicht gleichzeitiges Knattern ist, beim Rottenfeuer aber rhythmisch und regelmäßig Schlag auf Schlag folgt. Am ausgebildetsten war diese Gattung bei dem Paradefeuer der Franzosen unter Napoleon, bekannt unter dem Namen „feu roulant". Die Truppen waren eingeübt, so rasch und regelmäßig hinter einander zu feuern, daß Schlag auf Schlag folgte, und die Salve einen Eindruck machte, als folge rasch Ton auf Ton beim Ueberstreichen der Claviatur eines Flügels. Dieses feu roulant war daher in seiner Regelmäßigkeit der russischen Hornmusik in seiner Reinheit zu vergleichen und machte, wie diese, den relativ größten Effekt.

Die Anwendungen auf die Musik ergeben sich hieraus von selbst. Eine rein gestimmte Pauke klingt durch 20 Trommeln klar und deutlich hindurch, eine reine Solostimme dringt durch einen ganzen Sängerchor, eine reine Solo-Geige tönt durch das ganze begleitende Orchester hindurch, ist also relativ stärker, d. h. wahrnehmbarer und empfindlicher für unser Ohr.

Auf die absolute Stärke kommt es hierbei nicht ausschließlich an, weil es eine bekannte Sache

ist, daß durch übertriebene Stärke der Ton **übernommen**, d. h. unrein wird. Wenn Sängerinnen mit schwacher Stimme auf großen Theatern singen, so übernehmen sie den Ton fast regelmäßig. Sie **schreien**, um gehört zu werden, und der ganze Effekt ist, daß sie tremoliren und den Ton unrein machen! Ebenso kann jedes Blasinstrument durch übertriebene Stärke zu Mißtönen getrieben werden, Saiteninstrumente nicht minder, namentlich Stahlsaiten an Clavier und Harfe. Werden diese zu stark geschlagen, so fängt die Saite an, nicht nur Transversal= sondern auch Longitudinalschwingungen zu machen, diese Schwingungen sind ungleichmäßig, der Ton wird unrein und darum klanglos, undeutlich und relativ weniger stark, als ein mäßigerer aber reinerer Ton. Möchten das doch alle Clavierpauker wohl bedenken!

Bei der Harfe ist es eine bekannte Sache, daß ihr Piano und Mezzoforte schöner ist, als das Forte und Fortissime. Die Folge davon ist, daß die Harfe in kleineren Räumen viel klangvoller wirkt, als im Concertsaal oder als Orchesterinstrument. Denn in letzteren Fällen ist der Spieler gezwungen, das Instrument mehr anzugreifen und deshalb zu übernehmen, wodurch die Saiten die schöne Gleichmäßigkeit ihrer durchaus freien Schwingungen verlieren und dieser absolut schönste Ton unter allen Saiteninstrumenten, ein klangloser und ächzender wird. Wir kennen berühmte Geigen von berühmten Concertmeistern, welche unter der Wucht des Bogenstriches nicht mehr singen, sondern schreien und ächzen. Der Ton ist weg — weil die größte Intensität durch Stärke des Striches erzwungen werden soll und gerade umgekehrt dadurch nicht nur die Schönheit sondern auch die Stärke des reinen Klanges verloren geht. —

Gegen dieses **Gesetz der Stärke in der Einheit und Reinheit** wird namentlich in Orchestern vielfach gesündigt. — Zunächst muß bedacht werden, daß bei gleicher Stärke der Erregung die hohen Töne immer vernehmlicher sind, als die tiefen, die hellen mehr als die dumpfen. Denn höhere Töne, wie wir aus **Savart's** Versuchen mit der Sirene wissen (4ter Brief), bedürfen an sich schon weniger Erregungsintensität, um gehört zu werden. Es wird deshalb keinem Kapellmeister einfallen, die Pickelflöte stärker zu besetzen als die tiefen Holzblasinstrumente, während selbst berühmte Dirigenten nichts Lächerliches darin finden, die Harfenpartie bei einem Orchester von etwa 60 Mann nur **einfach** zu besetzen! Und doch würde Jeder lachen, wenn man nur eine Bratsche und ein Cello auf 24 erste und zweite Geigen besetzen wollte!

Der Sopran ist bei Chören fast immer zu stark, der Alt fast stets zu schwach. Es ist nicht anzunehmen, daß die Damen im Alt weniger Lungenthätigkeit entwickeln sollten, als die Sopranistinnen, aber sie singen tiefer, es sind gewöhnlich weniger, sie übernehmen sich, singen unrein oder brummen, und der Choreffekt ist gestört. Wollte man nach richtigem Princip verfahren, so müßte der Alt immer stärker als der Sopran, die Bratsche mindestens ebenso stark als die erste Geige besetzt werden. Die Erfahrung lehrt, daß im Salo=Gesang=Quartett wie im Streichquartett die oberste Stimme, wenn sie nicht sehr diskret gehalten wird, die übrigen Stimmen fast immer überdeckt, weil sie eben die höchste ist. Nur der Bassist oder Cellist lassen sich nicht verdecken, weil sie mehr Lungen= oder Bogenintensität entwickeln. Der Tenor schreit entweder, oder er ist schwindsüchtig oder fett — in allen drei Fällen verliert die Stärke und Reinheit, und die Folge davon ist, daß in Australien und Californien die Goldklumpen häufiger sind, als gute Tenore in Europa, sodaß man bei uns die ersten Tenore auch buchstäblich mit Gold aufwiegt!

Daß das Blech die Saiteninstrumente fast allenthalben zudeckt, ist eine bekannte Sache. Denkende Instrumentalcomponisten geben daher in neuerer Zeit in den Partituren die Stärke der Besetzung jeder Stimme an, die aber leider fast nie eingehalten wird, wodurch die Effekte natürlich verloren gehen. Die schwingende Luftsäule im Blech fordert zu ihrer Erregung viel mehr Kraftaufwand, als die schwingenden Saiten der Streichinstrumente, ausgenommen der Contrabässe, die übrigens auch um so mehr „rumpeln", anstatt klingen, je schwächer ihre Anzahl ist. Daß **eine** Trompete alle Geigen, **ein** Bombardon alle Contrabässe übertönen kann, folgt sehr erklärlich aus der Intensität der Erregungsart, und doch finden wir fast allenthalben dasselbe Mißverhältniß in der Besetzung oder Tonstärke der Orchester. Freilich sind diese Mängel der Besetzung nicht immer zu heben, aber dann muß das Blech im Ton möglichst gemäßigt werden, und oft steht auch Nichts einer Aenderung entgegen, als Bequemlichkeit und Gewohnheit. Pauken, welche als Schlaginstrumente noch intensiver wirken als Blasinstrumente, zu verdoppeln, wird nicht leicht vorkommen; geschieht es aber (wie in den Dresdner Palmsonntagsconcerten im Opernhause), so müßten die Flöten wenigstens vierfach anstatt doppelt besetzt werden, u. s. f.

Die Stärke der Besetzung, um eine angemessene Tonstärke der einzelnen Instrumente zu erhalten, erreicht übrigens schneller ihr Maximum, als man gewöhnlich glaubt, und dies ist ein Punkt, über den man noch vielfach im Unklaren scheint. Wenn man glauben wollte, daß, je mehr Geigen, Bässe, rc. man anwendet, desto mehr müsse in immer gleichem Ver=

hältnisse die Tonwirkung steigen, so wäre man sehr im Irrthum. Die Gründe, daß es nicht so ist, sind allerdings ziemlich complicirt, sie liegen theils im Gesetze der Geschwindigkeit, theils in dem der Reflexion und Interferenz des Schalles, Gesetze, die wir erst noch kennen lernen müssen.

Aber einen weiteren Grund, der gar nicht unwesentlich ist, finden wir in dem bisher Gesagten. Eine kräftig und schön gespielte Solo-Geige klingt deshalb durch alle Ripien-Stimmen hindurch, weil diese Geige mit der Kanone, die Ripienstimmen mit dem Pelotonfeuer vergleichbar sind. Die eine Geige hat einen reinen, regelmäßig schwingenden Ton, die Ripienstimmen spielen und klingen durcheinander. Auf gleiche Weise schallt ein kleiner, aber natürlich unisono gesungener Chor durch das verworrene Brüllen und Schreien einer großen Volksmenge hindurch.

Man beobachte nun in einem Orchester die Bläser, die Streichinstrumente und die Sänger. Wieviele setzen mit dem Niederschlag des Dirigenten wirklich gleichzeitig den Ton an? die Concertmeister, die Chorführer, allenfalls die Oberstimmen und die zunächst Sitzenden. Die Anderen folgen nach, wie ein knatterndes Pelotonfeuer. Bald kommt Der, bald Jener zu spät oder zu früh — freilich keine ganzen Minuten — aber $\frac{1}{10}$ Secunden sind für das Ohr schon so große Zeiträume, daß es dieselben nach einiger Uebung bereits getrennt unterscheiden lernt! — Da holt eine Flöte erst Athem, während die andere schon den Ansatz hat, ein Geiger streicht herauf, der andere herunter, der eine spielt mit halbem, der andere mit ganzem Strich. Und nun erst die Sänger! Namentlich die Damen, welche zur Verzweiflung des Kapellmeisters den ganzen Abend verschämt in ihr Blatt hineinsingen, nie sehen, wann er niederschlägt, sondern erst nachsingen, wenn die Nachbarin anfängt. Da sollen Ensemblewirkungen herauskommen! Da glaubt man, je mehr, desto besser! Im Gegentheil, je mehr desto schlimmer. Denn je mehr Mitwirkende, desto größer wird der Tonwirrwarr. Ein und derselbe Ton schlägt aus 100 Kehlen nicht auf einmal an unser Ohr, sondern womöglich in einer Secunde hundert Mal, also aus jeder Kehle $\frac{1}{100}$ Secunde später. Das ist freilich nicht viel, aber genug, um eine beabsichtigte Gesammtwirkung niemals vollständig zu erreichen. Jeder Dirigent weiß, daß, je größer die Massen, desto schwerer es ist, dieselben auch nur äußerlich zusammen zu halten. Von einem inneren Zusammenhalt, einem einmüthigen Streben und Wollen ist dabei noch gar nicht die Rede. —

Wäre es aber auch möglich, dies zu erzwingen, — und daß es unter Umständen möglich ist, wenigstens eine Annäherung zu erreichen, zeigen höchst gelungene und darum berühmte Orchesteraufführungen, wie die am Leipziger Gewandhaus unter Mendelssohn, in Dresden unter Wagner und am Pariser Conservatoire — so wird man doch immer finden, daß die mächtigsten Tonwirkungen, das einmüthigste „Nebeneinander" immer durch relativ kleinere Orchester erzielt wurde. Das absolut größte Orchester wird in vieler Hinsicht gerade das absolut schwächste sein. Denn wenn nach unsäglicher Mühe auch endlich das fatale „Nacheinander" überwunden wäre, käme man an das schlimme Problem von der Reinheit der Orchester, das niemals gelöst werden wird. —

Was hilft das reinste Einstimmen eines Orchesters, solange nicht alle Ohren ebenso rein gestimmt, alle Finger gleich geschickt gemacht und alle Nebenursachen, wie Temperatureinfluß, rc. gleich vermieden werden können. Nicht nur, daß nach wenig Sätzen die Saiteninstrumente herab, und die Bläser in der Stimmung herauf gehen — und was das Schlimmste ist, nicht gleichmäßig herab und herauf, sondern wieder in hundert Nüancen und Schwebungen, oft zu klein, um sie zu bessern, aber immer zu groß, um sie nicht zu empfinden, — auch die Finger und der Athem, die Bogen und die Mundstücke gehorchen nicht ganz, manche Ohren hören schwer, manche leicht, der Eine will mit seiner Auffassung voraus, der andere zurück — und so bietet ein Orchester, je größer und vollstimmiger es ist, in Kurzem einen Tonstrudel dar, von dem wir oft gewünscht haben, daß er dem Publikum so sichtbar sein möchte, als er seinen Ohren empfindlich ist. Vermöchte unser Auge dieses Luftwellenmeer zu sehen, wie wir die Wasserwellen verfolgen können, wir würden von dieser aufgeregten, sich durchkreuzenden, wirbelnden, selbst verschlingenden und vernichtenden Brandung erschreckt, die an unser Ohr hämmert, noch viel complicirter und verwirrender, als eine ohnehin schon complicirten Gesetzen und Einwirkungen folgende tosende Brandung an einem Klippenriff. —

Was also die Präcision in der Wirkung großer Instrumentalmassen allenfalls noch erreichen könnte, das vernichtet theilweise wieder der Mangel an Reinheit. Durch diesen wird nicht nur Klangwirkung und Deutlichkeit, es wird auch die Stärke des Eindruckes gefährdet.

Und so ergeht es diesem erstrebten Maximum der Tonwirkung, wie jedem anderen Streben. Es ist ein allgemeines Naturgesetz, daß in der Nähe des Maximums gleiche Zunahmen an Kraftäußerung nicht mehr gleiche Zunahme an Wirkung äußern. Dies mathematisch nachzuweisen, gehört nicht hierher. Praktisch aber kann man die Erfahrung an jedem Monstre-Concert machen, das unter Umständen nicht mehr,

sondern relativ weniger intensive Wirkung macht, als ein Normalorchester von 60 bis 80 Mann; ganz abgesehen von dem ästhetischen Genuß, der bei einer zu großen Vielheit stets getrübt sein muß, weil in diese Mannichfaltigkeit nie eine künstlerische Einheit gebracht werden kann.

(Fortsetzung folgt.)

Das Gesangfest der vereinigten norddeutschen Liedertafeln zu Detmold.

Schon wiederholt in früheren Jahren haben diese Blätter der Feste gedacht, welche der Verein der sogenannten norddeutschen Liedertafeln alljährlich (mit Ausnahme weniger Jahre) in den Gauen Westphalens oder auch des eigentlichen Niedersachsen feiert. So möchte es auch jetzt an der Zeit sein, des Festes zu gedenken, welches am 2ten, 3ten und 4ten Juli zu Detmold Statt fand. Man hatte auf dem letzten Gesangfeste zu Bremen diesen Ort vorzugsweise als einen sehr passenden bezeichnet, sowohl aus dem Grunde, weil der gute Verlauf des zuletzt (1846) dort gehaltenen Festes noch bei Vielen in gutem Andenken stand, als auch wohl, weil eben so sehr mehrere Räumlichkeiten der Stadt für musikalische Aufführungen &c., als die näheren und ferneren Umgebungen der Stadt zu Excursionen geeignet sind. Auch dieses Mal bot die Straße für Straße festlich geschmückte Stadt den einziehenden Liederbrüdern (von der Höhe des Eggegebirges bis zu den Niederungen der Elbe und Weser — vom Gebiete der Ems bis zur Ocker) ein freundliches Willkommen: es war, als wenn alle Blumengewinde, geschmückt mit den blühenden Gaben des Sommers, sich zu einem Kranze vereinigen wollten — ein grünendes Symbol für den Verein, der seinen Namenstag unter neu keimenden Hoffnungen zu feiern gedachte. Bald erreichte der erste Wagenzug der nachbarlichen Bielefelder das Stadtthor, der Donner der Kanonen begann und das „Hoch" ihrer Detmolder Liederbrüder rief ihnen ein freundliches Willkommen zu. So reihte sich Wagen an Wagen, Liedertafel an Liedertafel, und bald verkündete das mit den Festfahnen der einzelnen Liedertafeln geschmückte Portal des Stadthauses, daß die „angemeldeten" Gäste eingezogen waren. Wir sagten „angemeldet", und zwar aus dem Grunde, weil ein nicht unbedeutender Theil der zum Verein gehörenden 26 Liedertafeln verhindert war, am Feste Theil zu nehmen. So vermißten wir unter Andern die Liederbrüder von Braunschweig sehr ungern, denn grade diese Liedertafel war es, auf die man nicht mit Unrecht große Hoffnungen gesetzt hatte.

Nachdem der Convent der anwesenden Liederväter seine ersten Berathungen beendet hatte, wurden den versammelten Sängern als ihre diesmalige Directoren Hr. v. Rößling aus Hildesheim (als Festdirector) und Hr. Fleischhauer aus Minden (als Director der Gesellschaftslieder) vorgestellt, neben welchen Hr. C. Piderit aus Detmold als Generaltafelmeister fungirte. Vor der ersten Probe zum Festconcerte wurden die Sänger durch Beethoven's siebente Symphonie begrüßt; um 9 Uhr Abends empfing sie der hell erleuchtete Raum des „Reithauses", wo nicht nur ihnen, sondern auch einem großen Theile der Detmolder Gastgeber die Abendtafel servirt war. Bald erklang das erste Lied, und nach ihm der gefüllte Becher: das Herz schwoll freudiger, das Auge wurde glänzender: — ja, bei Wein und Gesang, da konnte kein Trauernder sein; die zum allgemeinen Gesange bestimmten Lieder waren sehr passend ausgewählt („der Gesang" von Maurer, „Deutschland" von Mozart, „Der Sängerbund" von Abela und „Die schönsten Töne" von Kreutzer) und konnten nur dazu beitragen, fröhliche Stimmung zu erwecken und wach zu erhalten. Um 11 Uhr Abends hob der Festdirector die Tafel auf, um den durch Reisen, Singen &c. ermüdeten Liedertäflern die nöthige Erholung zu gönnen; aber trotzdem eilten noch mehrere Liederbrüder (ewig heitere, unverwüstliche Naturen) zum Local der Ressource, wo manches alte Freundschaftsband wieder neu verschlungen, mancher frohen Erinnerung aus früherer Zeit die goldfunkelnde Gabe des Vater Rhein in heiterer Laune geopfert wurde.

Eine kurze Ruhe erfolgte; denn kaum hatte die blühende Tochter Hyperions mit rosigem Finger den Schleier der Nacht gelüftet und das Viergespann des Helios seine Tagesbahn betreten, so erklang auch schon eine kräftige Hornmusik durch die Straßen und mahnte die Liederbrüder daran, sich für den Tag zu rüsten. Wenig gestärkt durch kurzen Schlummer sahen wir sie nach ½7 Uhr auf dem Marktplatze, wo drei ernste Gesänge („Hoch thut euch auf" &c. von B. Klein, „Das ist der Tag" &c. von Kreutzer und „Wachet auf, ruft" &c. nach Mendelssohn mit Begleitung von Blasinstrumenten) die Feier des zweiten Tages begannen. Die nächst folgende Zeit war der zweiten Probe zum Hauptconcerte gewidmet, bis um etwa 9 Uhr die Liedertafeln zum „Büchenberge", einem anmuthigen Parke an der Südseite der Stadt, hinaufzogen. Auf dem Wege dorthin wurde indeß noch einmal Halt gemacht, nämlich vor dem fürstlichen Palais, um Sr. Durchl. dem Fürsten zur Lippe,

dem freundlichen Beschützer dieses frohen Festes, durch Liedesklang den schuldigen Dank darzubringen („Wie ist es hier so" ꝛc. von Kücken, „Im Wald, im Wald" von Möhring und „Ein Kirchlein" von Becker). Eine üppig grüne Rotunde, umkränzt von dem Laubdach der Buchen, Eichen und Tannen, nahm die frohen Gäste auf, wo ihnen unter luftigem Zeltdach das Frühstück bereitet war. Bald wich der Klang der Becher dem der Lieder und Mendelssohn's, C. Zöllner's, Kreutzer's und Becker's herrliche Melodien erweckten das Echo des Waldes. Hoch stand die Sonne am Firmament, stolz den Wolkenschleier durchbrechend: eine Mahnung, daß die Stunde des Hauptconcertes herannahte, welches um 12 Uhr im Orangeriegebäude Statt finden sollte. So nahm man denn Abschied vom schönen Wald und zog heim, um die eigentliche Festfeier zu beginnen. Das Concertprogramm enthielt: 1) die Ouvertüre zum Tannhäuser, 2) Im Walde, von J. Otto, 3) Super flumina Babylonis, von Gevaert, 4) Auferstehn von B. Klein und 5) Hallelujah von Händel. Wir müssen gestehen, daß ein solches Programm für den vorliegenden Fall etwas mehr als reichhaltig war, denn obgleich das „Auferstehn" wegfiel, füllten die übrigen Piècen dennoch die Zeit von 2¼ Stunden.

Nach Beendigung des Concertes begannen von Neuem die Tafelfreuden, indem auf 3 Uhr das von mehr denn 500 Sängern und „Wilden" besuchte Mittagsmahl festgesetzt war. Ein gemeinsames Lied („die Liedertafel" von C. M. v. Weber) eröffnete die Reihe der Tafelgesänge und bald folgten ihm die übrigen, theils im großen Gesammtchore, theils von einzelnen Liedertafeln oder Soloquartetten auf der am Ende des Saales erbauten Tribüne gesungen. Die Detmolder Liedertafel trug zunächst mit guter Execution den ersten Chor vor, wobei weiter Nichts zu wünschen übrig blieb, als daß man an der Stelle des ausgewählten Liedes ein etwas passenderes und ansprechenderes hätte setzen sollen, an welchen gerade kein Mangel ist. Die übrigen Pausen zwischen den verschiedenen Gängen des Mahles füllten die Gesänge der Liederbrüder von Bielefeld, Minden, Oldenburg, Paderborn, Hildesheim und Hannover aus, worunter wir das Quartett von Oldenburg (de Marchion, Lange, G. Häser und C. Häser) besonders nennen müssen, weil ihr komisches Lied (comp. v. G. Häser) ein stürmisches da capo Rufen hervorbrachte, dem auch bereitwillig Folge geleistet wurde. Nicht minder fanden die komischen Lieder der Hannoveraner und Hildesheimer guten Anklang. Kreutzers schönes Trinklied „Von allen Tönen in der Welt" ꝛc. beschloß von allen Liedertafeln gesungen die Reihe der frohen Tafellieder; man verließ den festlich geschmückten Raum und widmete den übrigen Theil des Tages der Erholung oder — dem Gambrinus.

(Schluß folgt.)

Aus Baden-Baden.

Den 8ten Juli.

Seit dem 1sten Juli ist die Carlsruher Hofbühne geschlossen, und wird erst Mitte August wieder eröffnet. Die Theaterferien, die von den Mitgliedern zu Kunst- und Erholungsreisen benutzt werden, sind bedingt durch die starke Anziehungskraft, welche die Saison von Baden-Baden in den Monaten Juli und August ausübt, indem sie Fremde und Einheimische von Carlsruhe fort und selbst das künstlerische Interesse von dort momentan abzieht, da zu gleicher Zeit eine Fülle von Concerten sich über Baden-Baden ergießt.

Ueber diese summarisch zu berichten, behalten wir uns für später vor; für jetzt seien nur drei musikalische Größen erwähnt, welche für diese Saison wohl als musikalische Mittelpunkte gelten werden: Anna Zerr, Roger und — Berlioz! —

Die Erstere, aus Baden-Baden gebürtig, hält sich seit vorgestern bereits hier auf, ohne bis jetzt allerdings viel Lust zu zeigen, öffentlich aufzutreten. Frl. Zerr beabsichtigt, einige Wochen hier zu verweilen, um für die bevorstehende Kunstreise nach Amerika Kräfte zu sammeln.

Roger wird erwartet, um die kleine Badener Bühne mit seinem Gastspiel zu zieren, die im vorigen Jahre von Wallner's Freiburger Truppe, in diesem Jahre größtentheils von einer französischen Gesellschaft besetzt ist. Roger ist ein langersehnter Gast, der auf sicheren Erfolg rechnen kann.

Am Bedeutensten ist aber das angekündigte Erscheinen von Berlioz, welcher am 9ten oder 11ten August hier ein großes Concert veranstalten wird, in welchem unter Mitwirkung der Carlsruher Hofkapelle und sonstiger musikalischer Kräfte die Faust-Musik (Op. 24, noch ungedruckt) unter seiner Leitung zur Aufführung gelangen wird. Baden-Baden widerfährt dadurch eine seltene Auszeichnung, da Berlioz, seit seiner musikalischen Rundreise durch Deutschland, bisher nur Weimar mit seinem Besuch beehrt hat. Wir sind nicht minder auf die Erscheinung dieser musikalischen Notabilität, als auf den Erfolg gespannt, den die Berlioz'sche Musik auf das im

Ganzen sehr blasirte Bade-Publikum, diese Mélange des französischen und deutschen Gesellschafts-Crème, bei einem Entrée von 20 und 10 Francs machen wird.

Daß Carlsruhe, diesen künstlerischen Erscheinungen gegenüber mit einem nicht minder bedeutenden und noch großartiger angelegten musikalischen Fest in die Schranken treten wird, ist Ihnen bereits bekannt. Das Carlsruher Musikfest unter Liszt's Direction, welches eine ganze Woche in Anspruch nehmen soll, wird aber leider erst Ende September zur Ausführung kommen. Zu dieser Verzögerung ist, wie wir hören, Liszt selbst die Veranlassung. Wir bedauern dies, weil jedenfalls Ende August eine weit günstigere Zeit für das Fest gewesen wäre. Mitte September ist nicht nur die Badesaison, sondern auch die Reisezeit gewöhnlich zu Ende, und dadurch wird Manchem die ersehnte Gelegenheit entzogen, diesem großartigen Feste beiwohnen zu können. Ob Ihr Berichterstatter so lange in Baden bleiben kann, um über das Fest ausführlich zu berichten, ist sehr problematisch. Am Besten ist, Sie kommen selbst, geehrter Herr Redacteur, und lösen Ihren Correspondenten ab. Das Nähere erfahren Sie, sobald es festgesetzt ist. Ueber Berlioz erhalten Sie einen ausführlichen Bericht.

Schließlich noch die vorläufige Notiz, die ich Ihnen nur gerüchtweise mittheilen kann, daß Eduard Devrient, der sich jetzt in Badenweiler als Kurgast befindet, stark mit der Idee umgeht, in Carlsruhe seine längst projectirte Theaterschule in's Leben zu rufen. Verschiedene vorläufige Unterhandlungen wegen mitwirkender Kräfte sollen bereits eingeleitet sein. Das wäre Etwas, worauf Carlsruhe wahrhaft stolz sein könnte. Würde mit der Theaterschule auch eine Opernschule zur dramatischen Ausbildung der Sänger verbunden, so würde dieses Institut, im Verein mit der praktisch-künstlerischen Leitung des Hoftheaters für ganz Deutschland von mustergiltigem Einfluß werden! — Und ein solches Institut hat sich Dresden mit Eduard Devrient entziehen lassen! — — Ein ander Mal mehr. Heute haben wir 28 Grad Réaumur im Schatten, — wahre Hundstage! +

Ein Sängerfest in Neisse

am 2ten und 3ten Juli.

Schon längst hatten die dortigen Gesangvereine den Wunsch gehegt, den Mann auf einige Tage in ihrer Mitte zu haben, welchem der deutsche Männergesang so manche gelungene Composition verdankt, den Musikdirector Julius Otto aus Dresden. Man hatte deshalb zunächst einen sogenannten Sängertag anberaumt und den Componisten dazu eingeladen. Allein kaum hatte sich die Kunde verbreitet, daß derselbe bestimmt zugesagt, so wünschten eine bedeutende Anzahl auswärtiger Gesangvereine gleichfalls an dieser Feier Theil zu nehmen; und es wurde aus einem Sängertage ein Sängerfest. Die Einrichtung des Ganzen war in den Händen des Männergesangvereins von Neisse, dessen Dirigent, Musikdirector Stuckenschmidt, ein vorzüglich befähigter Mann, mit dem geschätzten Gaste aus Dresden die musikalische Hauptleitung theilte. Obgleich das Unternehmen vom Wetter nicht besonders begünstigt wurde, zogen trotzdem Sänger von Fern und Nah, fröhlich und guten Muthes, eingedenk des alten Wortes „Cantores amant humores" in Neisse's Mauern ein. So kamen die Männergesangvereine, aus Breslau der akademische, aus Brieg, Falkenberg, Gleiwitz, Grottkau, der Lehrerverein des Neisser Kreises, aus Loslau, Leobschütz, Löwen, Münsterberg, Neustadt O. S., Oels, Ohlau, Oppeln, Patschkau, Ratibor, Zuckmantel, vertreten in Summa von 240 Sangesbrüdern. Zu diesen traten nun noch die Liedertafel, der Liederkranz und endlich der Männergesangverein von Neisse (dessen Ehrenmitglied Otto ist) mit 140 Stimmen, so daß überhaupt gegen 400 Sänger vorhanden waren. Ihr erstes Wirken geschah in einem Concert, welches in den sehr zweckmäßig eingerichteten Räumen des Theaters abgehalten wurde. Die Plätze für die Zuschauer, sowie nicht minder die Bühne, waren über und über gefüllt. Die Jubelouvertüre von C. M. v. Weber, für Blasmusik in Es arrangirt, eröffnete das Fest. In sicherem Tacte und bestimmtem, klarem Spiele hörte man die ergreifenden Accorde, die der große deutsche Meister vor 35 Jahren geschrieben. — Die erste Gesangsnummer waren zwei Chöre aus einer Hymne nach dem 67sten Ps. mit Instrumentalbegleitung von Julius Otto, dirigirt vom Componisten, welcher bei seinem Auftreten mit anhaltendem Applaus von Zuhörern und Sängern begrüßt wurde. Es ist dies das Werk des Tondichters, welches derselbe für das große deutsche Sängerfest in Würzburg 1845 schrieb; und schon damals war nur eine Stimme, welch einen glücklichen Wurf Otto mit dieser Composition gethan. Wohl war es einerseits zu bedauern, daß der herrliche Quartettsatz und der Schlußchor mit Fuge, aus Mangel an Zeit und guten Solisten wegblieb; andererseits zeigte es aber auch von einem rich-

tigem musikalischen Verständniß, daß man eben das, was man gab, gut geben wollte, weshalb auch der Beifall nicht ausblieb. Als Massengesänge kamen noch zur Aufführung: Waldgesang von Becker, ein ziemlich dankbares Lied; an die Künstler von Mendelssohn=Bartholdy mit Instrumentalbegleitung, dirigirt vom Musikdirector Stuckenschmidt. Diese, in Rücksicht auf seine Instrumentation (2 Trombe in Es, 2 Trombe in B, 2 Corni in Es, 2 Corni in B, 4 Posaunen, Tuba und Ophicleide) für eine große Anzahl Sänger berechnete Composition, wurde mit sichtlichem Fleiß vorgetragen, und kam namentlich vorzugsweise im Schlußchor zur Geltung. Hierauf folgte das Schlosserlied von Otto, auch von ihm geleitet, und Prinz Eugenius von K. M. Kunz, von Stuckenschmidt dirigirt. Beide Piècen gingen exact und sicher, und wurde namentlich auch das letztere sehr beifällig aufgenommen. Schreiber dieses kann nicht umhin, auf die mit seltenem Geschick geschriebene Instrumentation zu dem alten Volkslied aufmerksam zu machen, und es namentlich für ähnliche Unternehmungen besonders zu empfehlen. Zwischen diesen bereits besprochenen Nummern trugen einzelne Vereine Sologesänge vor und zwar wie es hieß 1) die Oelsner Liedertafel: „vom Fels zum Meer" von Kuntze für Tenorsolo und Brummstimmen, als nagelneue Begleitung. In einem Lande, wo man nicht mehr singen darf, mag fortgebrummt werden; doch wie die in Frage stehende Composition sich unmittelbar nach Otto's Hymne anangehört, will ich, um nicht bitter zu werden, verschweigen. 2) Der Leobschützer Verein: aus den Burschenfahrten von J. Otto das Ständchen. Viel guter Wille, aber wenig Kraft. 3) Der Oppelner Verein: der Geiger von Prag, von J. Schulz, eine Composition zur Qual für die Sänger, da dieselbe zu wenig die natürlichen Grenzen der Männerstimmen berücksichtigt. 4) Der Ohlauer Verein: Ständchen von Fr. Abt. Gute Composition, wacker vorgetragen und zur Wiederholung verlangt. 5) Der akademische Verein von Breslau: „Du bist mein Traum in stiller Nacht", von C. Hofmann, dem Dirigenten des Vereins componirt und geleitet. Referent war um so gespannter auf diese Nummer, da der liebliche Text bereits mehre Compositionen hervorgebracht hat; allein er streicht die Segel und ruft: Bravo lieber Hofmann, bravo ihr Herren Sänger! — Nach dem Concert war Sängertafel im Resourcensaal von 360 Gedecken, wozu die Spitzen der städtischen Behörde, wie der Commandantur eingeladen waren. Heiterkeit und Humor belebten das Mahl und wurden namentlich durch einen charmanten Toast von J. Otto, den er den 4 Stimmen des Männergesanges brachte, noch gesteigert, so daß man sich erst nach Mitternacht trennte, um für Sontag den 3ten Juli das Sängerfest fortzusetzen. Zwar zeigte uns der Himmel am Morgen ein trübes Gesicht, doch er wurde endlich heiter und dem Feste günstig. Dem Auszuge nach dem Festorte, dem sogenannten Spielplatze, ging eine Ansprache des dortigen Bürgermeisters, Hrn. Kutzen, und ein Lied „Fahnenweihe" von Stuckenschmidt voraus. Zwei Musikchöre begleiteten den Festzug, der eine Länge von 500 Schritt haben konnte. Auf der Sängerwiese angelangt wurden die Sänger von den liebenswürdigen Frauen und Jungfrauen der Stadt begrüßt und mit einem feinen Sträußchen geschmückt. Die im Freien abgehaltenen Massengesänge von Kuntze, Marschner, Möhring, Otto u. a. brachten leider nicht die Wirkung hervor, die man sich vielleicht von ihnen versprochen hatte. Eine Erfahrung, die man bekanntlich allerorts macht, und zwar aus längst bekannten Gründen.

Doch darf ich wohl als ächter Sänger auch ein anderes Fest, das uns Bacchus bereitet hatte, nicht unerwähnt lassen. Eine Riesenbowle von 360 Flaschen und ein dem ensprechender kalter Aufschnitt war das Geschenk des gütigen Gottes. Obgleich ich anfangs an Vater Haydn's „uns sprießet Ueberfluß" dachte, wurde ich doch in kurzer Zeit eines Andern belehrt. Endlich schloß unter allgemeiner Heiterkeit das Fest mit einem Feuerwerk und dem Wunsche, daß ein solches recht bald wiederkehren möge. Ich nehme diesen Wunsch schließlich für Dresden besonders in Anspruch, und gebe mich der Ueberzeugung hin, daß, wenn die Vertreter unserer Männergesangvereine für ein größeres Unternehmen Sinn haben, die verschiedenen Behörden, wie es in Neisse geschah, das Ganze fördern, gewiß etwas Großartiges zu Stande kommen dürfte. An musikalischen Kräften und an Männern, die zur Leitung des Ganzen befähigt wären, würde es hoffentlich nicht fehlen. Das seit einigen Jahren bemerkbare Wiederhervortreten der Standesvorurtheile, die immer mehr überhandnehmenden separatistischen Bestrebungen, das Glänzen nur nach Oben oder Außen hin, und endlich die Herabwürdigung des deutschen Männergesanges zum **Kneipengesange** — Krebsschäden einzelner Vereine — würden ein tüchtiges Arcanum dadurch erhalten. — Zu dem Ende noch einen herzlichen Sängergruß an sämmtliche Festgenossen von

J. G. Müller,
Dirigent des Dresdner Orpheus.

Kleine Zeitung.

Wir erhalten aus **Carlsruhe**, datirt den 15ten Juli, nachstehendes Schreiben, welches wir als Ergänzung der S. 38 befindlichen Correspondenz hier mittheilen: Wenn gleich sich seit einigen Wochen schon mehrere Zeitungen mit dem großen Musikfest beschäftigen, welches im Monat September unter F. Liszt's Leitung hier gefeiert werden soll, so ist doch erst jetzt, nachdem Liszt auf seiner Rückreise von Zürich nach Weimar Carlsruhe nochmals berührte, das Definitive darüber festgesetzt worden. Ich beeile mich, Ihnen und Ihren Lesern die darauf bezüglichen Thatsachen, welche ich aus bester Quelle schöpfte, unverzüglich mitzutheilen, damit die Freunde und Verehrer des genialen Liszt und der durch ihn so glänzend vertretenen Richtung, Gelegenheit finden mögen, bei Zeiten ihre Disposition zu treffen, um Carlsruhe mit ihrem Besuch bei dieser Gelegenheit zu erfreuen.

Das Musikfest wird zwei Tage umfassen, und zwar sind der 20ste und 21ste September hierzu fixirt. An diesen zwei Tagen sollen Concert-Aufführungen im Theater stattfinden, zu welchen sich die Orchester- und Chor-Personale von Carlsruhe, Mannheim und Darmstadt vereinigen werden. Die Anzahl der Mitwirkenden kann nicht so übermäßig sein, wie mehrere Blätter meldeten, schon wegen des Raumes im Theater; doch werden diese vereinten und sehr respektabeln Kräfte dem Zwecke vollständig entsprechen.

Das Programm wird folgende Hauptwerke bringen: Ouvertüre zum Tannhäuser. 4 Stücke aus Lohengrin, dieselben, welche in Zürich aufgeführt wurden, also Vorspiel (Graal), Brautzug und Chöre. Romeo und Julie, Symphonie von Berlioz. Die 9te Symphonie mit Chören von Beethoven.

Ein solches Programm hat Carlsruhe noch nicht gesehen und wir sind auf den Erfolg außerordentlich gespannt. Der Name Liszt bürgt für die Ausführung, und die Namen Wagner, Berlioz und Beethoven sagen das Uebrige. Mehr bedarf es nicht, um diese Septembertage als eine Epoche in dem musikalischen Leben Süddeutschland's zu bezeichnen. Sie sollen bald Mehr davon hören.

+

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Roger's Gastspiel steht für den Monat August in Leipzig bevor. Bis dahin wird noch Reer von Coburg gastiren.

Emma Babnigg's weitere Gastspiele in Hamburg in der „Entführung" und im „Fidelio" haben, wie verlautet, zu einem Engagement geführt.

Der Violinspieler Ernst ist in Baden-Baden angekommen und wird daselbst ein Concert und eine Quartett-Soirée veranstalten. Der rühmlichst bekannte Cellist Coßmann aus Weimar, der schon seit längerer Zeit sich in Baden-Baden aufhält, wird ihn dabei unterstützen.

Neue und neueinstudirte Opern. Der „Tannhäuser" sowohl als der „Lohengrin" sind in Danzig in Vorbereitung. — Auch Frankfurt trifft Anstalten, ihn über seine Bretter gehen zu lassen, jedenfalls durch den großen Erfolg in Wiesbaden angeregt. —

Die erste Aufführung der neuen komischen Oper „der Nabob" von Halevy steht in Paris nahe bevor. —

In Leipzig wird gegenwärtig „die Jüdin" und der „Postillon von Lonjumeau" neueinstudirt.

Vermischtes.

In Freiberg wurde am 6ten Juli Mendelssohn's „Paulus" zum Besten der neuen Freiberger Lehrer-Wittwenkasse aufgeführt. Man hatte dazu die Domkirche gewählt und Seminaroberlehrer Rudolph dirigirte. Früher wurde in Freiberg der Paulus schon mehrere Male unter Anacker's Direction aufgeführt.

In Cöln ist ein Geschenk der Königin von England für den Männergesangverein angekommen. Es ist eine Weinkanne von getriebenem, starkvergoldetem Silber, mit dem Deckel über 1 Fuß hoch und etwa 7 Zoll im Durchmesser. Um die Kanne herum zieht sich ein bacchantischer Zug. Auf dem Deckel befindet sich ein Bacchus, der Trauben preßt; um ihn herum steht die Widmung der hohen Geberin. Das Ganze soll ein Meisterwerk der Ciselirkunst sein.

Der König von Hannover hat dem alten englischen Schauspieler Moncrieff, der, seit Jahren blind und in einer Armen-Anstalt untergebracht, dem König eine Auswahl seiner Theaterstücke in 3 Bänden gewidmet hatte, als Belohnung — — die Hannöver'sche Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen! — Eine kleine Pension für den alten, blinden Mann, der nur noch wenige Jahre zu leben hat, wäre wohl nicht „anständig" gewesen? —

Die Harfenspieler sind noch immer sehr rar. So eben erfahren wir, daß der Theater-Director in Straßburg einen Harfenspieler für sein Orchester zum baldigsten Antritt sucht und einen Gehalt von 1500 Francs bietet. — Wir wollten nicht versäumen darauf aufmerksam zu machen.

Ferdinand Hiller ist aus London, woselbst er als Virtuos und Componist viel Glück gemacht haben soll, nach Cöln zurückgekehrt und hat sich dort nunmehr bleibend angesiedelt.

Die von uns neulich gebrachte Notiz über die Auszeichnung des Hrn. Musikdirector Goltermann ist dahin zu redressiren, daß derselbe nicht Musikdirector am Sommer- sondern am Stadttheater in Frankfurt a. M. ist. Die betreffende Symphonie ist dieselbe, welche vor etwa ein und einem halben Jahre im Gewandhause zu Leipzig aufgeführt wurde.

Der Tenorist Ander ist von einem Bluthusten befallen worden, der ihn auf längere Zeit der Oper entziehen dürfte.

Die in diesen Tagen in Leipzig stattgehabte Versammlung deutscher Theaterdirectoren, Dramaturgen ist nicht eben zahlreich besucht und von den Theatern zu Berlin und Wien gar nicht beschickt worden. Begreiflich ist es, daß dieselbe auch nichts Erhebliches bewirken konnte. Doch sind die gefaßten Beschlüsse beachtenswerth und werden viel zu einer Regelung unseres Bühnenwesens beitragen.

Die Preisausschreibung für einen Operntext hat eben so wenig verfehlt ein allgemeines Interesse hervorzurufen, als sie verfehlen wird den Einlauf von gewiß hundert Libretto's zu veranlassen. Eigenthümlich sind die in derselben getroffenen Bestimmungen über Stoff und Form. Die Oper soll lyrisch-romantisch sein, eine immerhin höchst ungenaue Bezeichnung, und den Forderungen der Gegenwart Rechnung tragen, ohne das Gute der bisherigen Oper auszuschließen. Da hier lediglich von Texten die Rede ist, wären wir wirklich neugierig das „Gute" älterer Opern in dieser Beziehung zu sehen! Wenn von den eingegangenen Texten keiner den gemachten Anforderungen entspricht wird der Preis nicht ertheilt. Das ist nicht mehr wie billig. Wenn aber, wie leicht möglich ist, die drei Herren Preisrichter sich über keine der den Anforderungen entsprechenden Dichtungen zu einigen vermögen, wie dann? wird auch dann der Preis nicht ertheilt werden? — Robert Prutz bemerkt in seinem „deutschen Museum", daß die als Preis bestimmte Summe sehr gering sei und „an die Zeiten erinnre, wo der Dichter des Messias von seinem Verleger mit zwei Thalern für den Bogen und einen neuen schwarzen Anzug honorirt worden sei." Dem ist, wenn wir von dem bisher üblichen Honorar für Libretto's ausgehen nicht so. Wenn auch zugegeben werden muß, daß die ausgesetzte Summe keinen unsrer namhaftern und bedeutendern Dichter reizen wird an der Preisbewerbung Theil zu nehmen, so läßt sich doch hoffen, daß auch Andere als Librettofabrikanten von Profession — jüngere namenlose Dichter — die Sache nicht unbenutzt vorübergehen lassen werden. Eine nähere Bestimmung über Stoff und Form aber wäre wie gesagt höchst wünschenswerth.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen 2c.

Musica sacra. Sammlung kirchlicher Musik der berühmtesten Componisten mit besonderer Rücksicht auf Aufführung in Kirchen, Singakademien, Seminaren a capella. Grösztentheils aufgeführt vom königl. Domchor in Berlin. Nach Handschriften und gedruckten Werken der königl. Bibliothek. Berlin, Schlesinger.

Es ist bereits in Nr. 11 d. vor. Bds. d. Bl. dieser werthvollen Sammlung rühmend gedacht worden. Die vorliegenden Nummern 34, 35, 36, 37 und 38 enthalten: Alme Deus (4stimmig) von Orlandus Lassus, Quocunque pergis (4 stimmig) von Palestrina, Das Blut Jesu (5stimmig) von J. M. Bach, Gloria (4stimmig) von Bortniansky und Responsorium (4stimmig) von Ludovico Vittoria. Wir empfehlen dieselbe nochmals kirchlichen u. a. Sängerchören.

Concertmusik.

Concertstücke.

D. Alard, Op. 28. Fantaisie sur de motifs de l'opéra La Fille du Regiment de Donizetti pour Violon et Orchestre. **Offenbach, André. Mit Pianoforte 2 Fl.**

Ein brillantes und dankbares Concertstück. Die Principalstimme ist, wie sich dies von Alard erwarten läßt, äußerst geschickt und effectvoll behandelt und verlangt zum Spieler einen tüchtigen Virtuosen. Der Pianoforte-Begleitung sieht man es an, daß sie Arrangement ist, doch ist dieses Arrangement gut und läßt eine wirkungsvolle Orchestrirung vermuthen.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Robert Volkmann, Op. 6. Souvenir de Maroth. Impromptu pour le Piano. **Wien, C. A. Spina. 10 Ngr.**

Ein interessantes Musikstück, das einen intelligenten und technisch gebildeten Spieler verlangt, von einem solchen vorgetragen von der besten Wirkung sein wird. Die gehaltvollen Motive sind, soweit es der enge Rahmen eines Impromptu gestattet, mit Geist und viel Gewandtheit durchgeführt, die Behandlung des Instrumentes zeugt von der geübten Hand eines tüchtigen Pianisten.

Für Pianoforte zu vier Händen.

W. A. Mozart, Adagio für zwei Clarinetten und drei Bassethörnern, für Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von Julius André. Offenbach, André. 36 Kr.

Ein zweckmäßiges und geschicktes Arrangement des Mozart'schen Werkes, das für Musiker wie für Dilettanten von Interesse sein wird.

Lieder und Gesänge.

W. Tschirch, Op. 32. Fünf Lieder von Geibel, Meier und Rückert für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.

Diese Lieder heißen: Nocturno von Geibel, „Hast Du mich lieb", Wiedersehen, Lenzverjüngung von Meier, „O mein Stern" von Rückert. Sie sind musikalisch gut empfunden und einfach gehalten. Die Singstimme ist leicht und mit Sachkenntniß gesetzt, das Pianoforte hält sich größtentheils nur begleitend, ohne trivial zu werden. Das dritte Lied: Wiedersehen! wird außer dem Pianoforte auch von einer Clarinette begleitet, was dem Ganzen nur zum Vortheil gereicht, da dieses obligat auftretende Instrument recht wohl zu dem Charakter des Gedichtes paßt. Einige Textwiederholungen scheinen nur der musikalischen Abrundung wegen vorhanden zu sein, wogegen andere, wie z. B. im zweiten Liede die mit gesteigertem Ausdruck wiederholte Frage: „hast Du mich lieb", künstlerisch berechtigt sind. Sängern, welche Sinn für bessere Musik haben, sei das Heftchen empfohlen.

G. Flügel, Gute Nacht. Lied für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte. (Polyhymnia Nr. 19.) Cöln, Schloß. 7½ Sgr.

Ein bezüglich der Singstimme, wie der Begleitung einfach gehaltenes Lied, das zwar nicht uninteressant ist, doch aber zuweilen Frische der Melodie und jene Eindringlichkeit vermissen läßt, welche bei übrigens einfachen Liedern erstes Erforderniß sind. Eine nicht zu leugnende geistreiche und geschickte Behandlungsweise kann auf diesem Gebiete jenen Mangel noch weniger ersetzen, als bei größeren Formen.

R. Würst, Op. 20. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Liefg. 3. Nr. 7—9. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Wir hatten schon früher Gelegenheit, über die ersten beiden Lieferungen dieses Werkes uns anerkennend auszusprechen. Das Talent des Componisten zu der einfachen Liedform bewährt sich auch in vorliegenden drei Liedern: der Schatz von Forck, Liebespredigt von Rückert und „Ich bin der Sturm" von Geibel. Würst weiß sich in den dieser Gattung gesetzten Schranken zu halten und dabei neben sangbaren und ansprechenden Melodien auch manches Originelle und Interessante bezüglich der Verwendung der Mittel zu geben.

H. Esser, Op. 39. Drei Lieder: Nr. 1. Sehnsucht von Geibel, Nr. 2. Es endeten alle Klagen, nach Hafis von Müller, Nr. 3. Barcarole von O. Prechtler, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Offenbach, André. 1 Fl.

Diese für eine tiefere Stimme geschriebenen Lieder gehören der besseren Richtung an. Der musikalische Ausdruck ist im Ganzen sinngemäß, die Melodien dabei ansprechend, die Begleitung einfach, nicht immer ganz neu, doch auch nicht trivial. Leider geht es nicht ganz ohne unmotivirte Textwiederholungen ab. Das gelungenste dieser Lieder ist unserer Meinung nach das dritte „Barcarole" von O. Prechtler.

Ad. Proßnitz, Op. 13. Drei Lieder für Alt oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Die drei Lieder heißen: „Das Grab" von Salis, „Stille Thränen" von F. Körner und „Nacht" von Tieck. Es zeigt sich hier ein anerkennenswerthes Streben, das theilweise schon mit gutem Erfolg gekrönt wird. Die Gedanken sind gesund und gut empfunden, die Verarbeitung derselben verräth den geübten und strebsamen Musiker. Es ist erfreulich, daß auch in Wien — von wo aus wir jetzt in der Regel namentlich im Liedfache nur Werke erhalten, die auf den gedankenlosesten Genuß berechnet sind und die man fast durchgehend als „Dilettantenfutter" bezeichnen kann, — einmal ein Componist auftritt, der der besseren Richtung huldigt. Wir machen es uns zur Pflicht, den Componisten in seinem Streben aufzumuntern und übersehen deshalb gern Mängel, wie z. B. die unmotivirte Textwiederholung im ersten Liede. Das Werkchen ist R. Schumann gewidmet.

Selmar Bagge, Op. 3. Sechs Frühlingslieder von Ludw. Uhland, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 25 Ngr.

Wird in diesem Op. 3 auch nicht gerade viel Neues und Hervorragendes geboten, so ist ein tüchtiges Streben doch nicht zu verkennen und wir können immerhin dem Componisten zu diesem Erstlingswerke Glück wünschen. Talent und Geschick ist ihm nicht abzusprechen und ein in begonnener Weise fortgesetztes Arbeiten auf diesem Felde wird voraussichtlich gute Früchte tragen.

Duetts, Terzetts ꝛc.

O. Claudius, Op. 29. Drei Duetten für zwei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Whistling. 20 Ngr.

Es verrathen diese Duetten die geübte Hand eines begabten Componisten. Die durch die Texte gebotene Stimmung ist glücklich getroffen und in ansprechenden Melodien wiedergegeben die Behandlung der Singstimmen ist geschickt und geschmackvoll, die Begleitung interessant und nicht ganz leicht. Mit der Wahl der Texte können wir uns jedoch nicht vollkommen einverstanden erklären, namentlich eignet sich Nr. 3 „Sie weiß es nicht" von Hoffmann v. Fallersleben seines

rein subjectiven Inhaltes wegen nicht wohl zu einem Duett und noch weniger zu einem solchen für zwei weibliche Stimmen, denn schwerlich dürften zwei Frauen singen oder sagen: „Sie weiß es nicht, wie ich mich wiege in Träumen von ihr." Ein solcher Text würde in einem einstimmigen Gesange für eine Männerstimme den entsprechenden musikalischen Ausdruck finden. Nr. 1 „O wär' mein Lieb' jen' Röslein roth" von Burns ist zwar auch etwas subjectiv gehalten, doch könnten wohl zwei Mädchen die in dem Gedicht ausgesprochenen Empfindungen zu gleicher Zeit haben, da einmal nicht gesagt ist cujus generis der geliebte Gegenstand ist, dann aber auch nicht so bestimmt von der Liebe einer Person gesprochen wird, wie in dem Hoffmann'schen Liede. Das zweite Duett: „Was singen und sagen die Lerchen" von Rollet ist durch seinen Text vollkommen als Zwiegesang gerechtfertigt; es ist dieses auch dem Componisten am besten gelungen. Trotz dieser Ausstellungen verdient dieses Werk die angelegentlichste Empfehlung, um so mehr als an guten Gesängen für zwei Singstimmen kein großer Ueberfluß ist.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

Graben-Hoffmann, Op. 18. Der liebeswunde Ritter. Ballade von Heine, für eine Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 7½ Sgr.

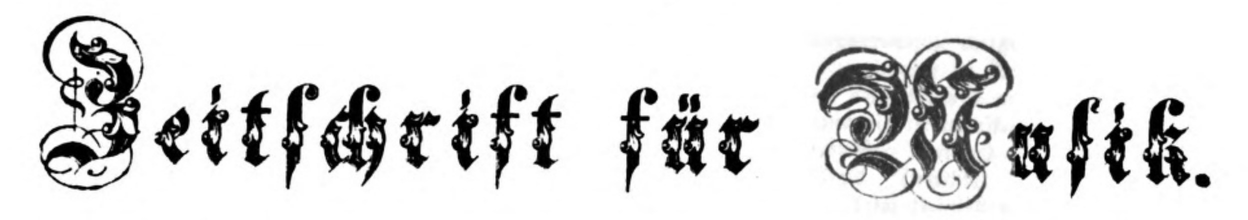
Ein schwächliches, an unheilbarer Phthisis leidendes Erzeugniß, das alle möglichen Eigenschaften hat, um einem im normalen Zustande befindlichen Organismus Anfälle von Seekrankheit zu bereiten.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. **№ 5.** Den 29. Juli 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Beethoven's neunte Symphonie

für zwei Pianoforte gesetzt von

Franz Liszt.

Mainz, bei B. Schott's Söhnen.

Die neunte Symphonie hat mit ihren Clavierarrangements bisher nie Glück gehabt, — für zwei Hände existirt sie wahrscheinlich gar nicht, vierhändig meines Wissens nur von Czerny. Schon Theodor Uhlig*) klagte mit vollem Rechte über die Arbeit dieses berühmten Machemannes, und wer die Arrangements à 4 der Beethoven'schen Symphonien von Czerny (Kistner'schen Verlages) kennt, wird gewiß eben so in Uhlig's Klage einstimmen wie es meinerseits geschieht. Zu lästern ist darum Czerny eigentlich nicht, denn die Unbrauchbarkeit seines Arrangements rührt nicht daher, daß er leichtfertig hinschleuderte, sondern Czerny war zu gewissenhaft, und that in mißangewendeter Pietät mehr aus der Partitur auf die Claviatur, als für eine klare Darstellung gut ist; Czerny packte alle Hände voll, so daß sehr oft die Möglichkeit eines Hervorhebens einzelner Töne und Stimmen aufhört, sogar in den leichtbeschwingten Scherzi führt er oft einen Reigen auf aus hüpfenden vollgegriffenen Accorden so, wie es absolut unprattisch ist, denn selbst bei correcter Ausführung von Meisterhand ist das innere Wesen dabei nicht darstellbar (man sehe z. B. das Scherzo der Eroica à 4). Ferner bespielt Czerny immer die ganze Fläche der Claviatur vom tiefsten bis zum höchsten Tone; dadurch hört aller Farbenwechsel auf, fortwährendes Discantgekreisch zermartert den Gehörsnerv und stellt obendrein den Orchestereffect falsch dar: denn Beethoven wendet weder fortwährend hohe Geigenlagen

*) Theodor Uhlig erwähnte in dem betreffenden Aufsatze für d. Bl. eines von ihm selbst hergestellten Arrangements à 4 der neunten Symphonie; es entstand bei ihm nicht (wie ohne Zweifel bei Czerny) aus Speculationstrieb oder in Folge eines Verlegerauftrages, sondern aus dem inneren Bedürfnisse, sich und einigen nahestehenden Kunstfreunden die leichtere und darum öftere Aufführbarkeit der Symphonie zu ermöglichen; Uhlig bot damals öffentlich seine Arbeit Jedem zur Abschriftnahme an. In welchen Händen sich auch zur Zeit das Heft befinden möchte, so wäre doch dessen Stich und Druck gewiß zu bewerkstelligen. Da T. U. durch das Arrangement von Wagner's Lohengrin eine bedeutende Meisterschaft auf diesem Gebiete bewiesen hat, so dürften die Herren Verleger sich vielleicht veranlaßt fühlen, im Einverständnisse mit der Verlagshandlung des Originals Uhlig's Arrangement zu veröffentlichen. Es könnte mit der Zeit ein sehr lohnendes Geschäft werden.

Vielleicht bestimmt diese Anregung die Erben des beregten Manuscripts, Schritte zur Veröffentlichung desselben zu thun. —

noch ein halbes Dutzend nimmerruhender Piccoli an. Es wäre darum wohl zu wünschen, daß die sämmtlichen Beethoven'schen Symphonien neu erschienen in einem neuen, angemessenen Arrangement zu vier Händen (wie einige von Hummel gefertigt — ich glaube auch von Schneider, existiren), da die Czerny'sche*) Ausgabe nur ungern gespielt wird.

Was die 9te Symphonie speciell betrifft, so glaube ich, daß das Problem eines Clavierarrangements jetzt endlich gelöst ist, und zwar von Liszt. — Er hat sie vierhändig gesetzt aber — für zwei Pianoforte. „Ja", wird man da sagen, „für zwei Instrumente hätten wir es auch gekonnt" — es ist da einfach zu antworten: warum habt ihrs nicht gethan, und hättet (oder habt) ihr's wirklich gethan, so wollen wir erst die Arbeit betrachten — vielleicht auch vergleichen mit der vorliegenden.

Um dies Riesenwerk anschaulich zu machen, scheint es unbedingt nothwendig, daß zwei Claviere — zwei Spieler, herbeigezogen werden mußten, und diese werden hinlänglich zu thun haben mit einem so kolossalen polyphonisch-durchgearbeiteten Werke. Dies zeigt Liszt's Arbeit, die von wunderbarer Art und wahrhaft genial ist. Treu dem Originale bis auf jede ideellwesentliche Note, wirkungsvoll im Geiste desselben so wie es nur immer ein Daguerreotypbild im Vergleiche mit der Natur des Gegenstandes zu sein vermag und so gut ausführbar, wie es die Partitur im Bestreben auf die Treue der Zeichnung des Originals bei aller vernünftigen Beschränkung nur irgend zuließ; — ausführbarer als das erwähnte vierhändige Arrangement für ein Pianoforte, ausführbarer endlich — als man es von dem Claviertitanen Liszt erwarten wird, — ist dies Arrangement.

Die Ausgabe ist, des hier mehr als irgendwo nothwendigen Ueberblicks wegen, in Clavierpartitur (beide Partien übereinander) hergestellt, weßhalb zur Ausführung zwei gleiche Exemplare zu nehmen sind. So läßt sich denn eine genaue Einsicht in den Bau des Arrangements gewinnen, bei der man schon im bloßen Anschauen schwelgen kann. Die Klarheit und Fülle, Bequemlichkeit und Grandiosität erscheinen hier schön gepaart; wie beide Partien sich charakteristisch sondern (wo im Orchester die verschiedenen Instrumentalgegensätze einander gegenüber stehen), so gehen sie auch wieder in enger Bezüglichkeit zum Originale in einander über, als ob nur eine einzige Claviatur von Einem bespielt würde. Wer als Arrangeur aufzufassen, wiederzugeben lernen will, der komme und lerne, oder — staune darob, wie Liszt aus dieser Partitur einen so herrlichen Claviersatz ziehen konnte: dieser geschmeidige Fluß, diese Kühnheit voll Sicherheit, dieser Glanz bei aller gehörigen Angemessenheit ist — echt Lisztisch. — Gleich der Anfang des Arrangements, die Sechzehntelsextolen der leeren Quinte zeigen den Geist, bei dem die „kühnen Griffe" gewöhnlich sind; nun es dasteht, sieht es ganz so aus, als ob Jeder auf den Einfall gekommen sein könnte, und das eben ist sehr gut; — so dürfte es bei vielen Stellen scheinen, vielleicht grade bei solchen, die den gewissenhaften Arrangeur am längsten an die Claviatur banden, unermüdlich bestrebt, das Eine, Beste zu finden. —

Das Scherzo ist schlagend in seinem Claviereffekt, es läßt sich charaktergemäß spielen, denn wo hier volle springende Griffe sind, da ist es (etwa acht unterlaufende Tacte ausgenommen) immer der Fall, daß zu einem bleibenden Tone andere Töne Seitenbewegungen machen, also die gleiche Handlage fortbesteht. Um Elasticität des Handgelenks muß hier dringend gebeten werden.

Das Trio des Scherzo ist eigenthümlich wirksam vertheilt, und erscheint in besonders lieblicher Farbe.

Das Adagio dürfte die zwei Spieler in höhere Regionen der Freude ersetzen, denn solche harmonische Fülle zu den vielfach verschlungenen melodischen Motiven bei dem Reichthum rhythmischer Ausstattung muß doppelt reizen, wenn zugleich die Satzart in Bezug auf Praktikabilität so vollendet ist wie hier. Der Schlußsatz ist wohl das non plus ultra aller existirenden Arrangements zu nennen, doch auch zugleich die schwierigste Aufgabe was die Ausführung betrifft; dies ist begründet im Werke, das hier contrapunktische Combinationen bietet, die zu wesentlicher Art sind, um wegbleiben oder irgendwie umgestaltet werden zu dürfen. Gehörig einstudirt wird namentlich auch dieser kunsthistorisch so bedeutsame Theil eine Wirkung machen, wie schwerlich irgend ein anderes Arrangement der Welt.

Und nun seien alle Pianisten von echtem Schrot und Korn aufgefordert, zu Zwei und Zwei Brüderschaft zu machen und sich dieses Liszt-Arrangement als Ziel ihrer Thätigkeit zu stecken. Zwei feste, wohlgestimmte Flügel, zwei jener fixen Tastenbewältiger mit immergewetzten Fingern, und einige biderbe Freunde im Apollo als Publikum dabei, so möge sichs recht

---

*) Czerny's Ruf als Arrangeur scheint mir nicht begründet in seinen Arrangements; geradezu unverantwortlich ist er z. B. in der vierhändigen Bearbeitung der weißen Dame zu Werke gegangen: da flicht er auf jeder metrischen Tonlänge seine bekannten Kinkerlitzchen (— treffendes Wort! —) ein, und bürdet so dem Boieldieu einige Schock Componistensünden auf, die derselbe nie beging. Auch „die Schöpfung" und „die Jahreszeiten" hat er „verbessert". —

Als Pädagoge in der Claviertechnik, da ist Czerny unsterblich.

oft zusammenfinden zur Glorie der neunten Symphonie und ihres unsterblichen Arrangeurs. —

Es sei noch der sehr vortrefflichen Ausstattung dieses Werkes durch die Hrn. Söhne Schott's gedacht: scharfer, voller und klarer wie sehr correkter Stich, sauberer Druck und festes Papier zeichnen das Heft (104 Seiten lang) äußerlich aus.

Louis Köhler.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Ferdinand Gleich, Op. 1. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 10 Sgr.

Bei einem Op. 1 pflegt man in der Regel den Maßstab in seiner höchsten Mensur nicht anzulegen, denn es würde unbillig sein, Bedeutendes da zu erwarten, wo ein Anfang erst dazu gegeben worden. Indeß finden sich doch hier und da Ausnahmen von dieser Regel, wenn angehende Componisten nicht gleich das Erste Beste in die Welt schicken, sondern lange Zeit prüfend und versuchend ihren Arbeiten gegenüber die nöthige Selbstkritik gefunden haben. Bemerkt man auch in den vorliegenden Liedern kein bedeutendes Schaffungstalent, so rangiren sie sich nicht unter dem zahllosen Troß von Op. 1, dem man noch keine musikalische Physiognomie ablauschen kann. Sie legen Zeugniß ab von der geistigen Reife und der nöthigen Geschicklichkeit, die musikalische Form in kunstgerechter Weise zu handhaben. Der Geist dieser Lieder ist durchweg edel und von wahrer Kunstgesinnung getragen. Nr. 1 „Huldigung" und Nr. 3 „Herzensspiegel" lassen uns mehr eine Stimmung erkennen, welche durch Reflexion vermittelt, weniger beim ersten Anblick für sich einnimmt, es herrscht in ihnen die mehr rein gedankliche Seite. Nr. 3 „Venus über Liebchens Haus" dagegen athmet einen zarten, sinnigen, echt musikalischen Geist, der aus dem eigentlichen Quell musikalischer Erfindung entspringt.

Albert Schröder, Op. 2. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin, Challier. Pr. ½ Thlr.

Ein gutes Heft. Bei großer Einfachheit viel Musik, was wohl kein geringer Vorzug sein dürfte. Auch steht der Componist auf eignen Füßen. Man merkt's ihm sofort ab, daß er mit dem fortgeschrittenen Liedergeiste vertraut ist. Seine Formen sind sämmtlich gedrungen, ihr Inhalt energisch. Begegnen wir darin auch keinen großen, überschwänglichen Gedanken, so athmet doch alles einen tieferen Geist musikalischer Conception, eine wahrheitsvolle Poesie, die uns auf einen guten Grund musikalischen Gefühlslebens blicken läßt. Auch die Wahl der Gedichte spricht für höheren Sinn. Von dem Göthe'schen „über allen Gipfeln ist Ruh" ist der Geist im Allgemeinen gut getroffen, nur fehlt dem Ganzen die Einheit, es ist die Empfindung des kleinen Gedichtes nicht in einem starken, vollen Zug ausgedrückt, außerdem dürften noch zwei Ausstellungen daran nicht zu übergehen sein. Einmal hat der Componist die Worte versetzt; der Dichter singt:

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch,
Die Vöglein schlafen im Walde.
Warte nur! Balde
Ruhest du auch.

In der Composition steht aber: „Balde ruhest auch du". Sodann schließt der Componist mit den Worten: „warte nur!" diese Verkehrung der Pointe ist poetisch unrichtig. Daß ferner bei den Worten „in allen Wipfeln" „in" betont ist, dürfte gleichfalls bei dem kleinen Gemälde störend wirken. Sehr gelungen ist Nr. 2 „Wehmuth" von Eichendorff. Das kleine Gedicht von Prutz „Weihnacht" ist in äußerst sinniger Weise wiedergegeben. Nr. 4 „Dein Bildniß" von Eichendorff fesselt einerseits durch seine Innigkeit, verstößt aber anderseits an mehreren Stellen durch seinen Rhythmus gegen die richtige Declamation. Der Componist wandelt auf gutem Wege; bei einem ferneren Begegnen auf der Liederbahn werden wir wohl die kleinen Unebenheiten beseitigt finden.

Em. Klitzsch.

Bücher, Zeitschriften.

C. Wöltje, Neue Grammatik der Tonsetzkunst. — Leipzig, Verlag von Bruno Hinze. 1853.

Eine Grammatik der Tonkunst ist schon dem äußern Worte nach eine neue Erscheinung, indem bis jetzt kein Werk der Vorzeit mit diesem Namen an seiner Stirn existirt. Wenn die Grammatik einer Sprache Alles das umfaßt, was zum Wissen, zur Theorie derselben gehört, so würde die Tendenz des vorliegenden Werkes sich dahin erklären, daß es die

Gesammttheorie der Musik, oder unsere bisher sogenannte Harmonie — überhaupt Musiklehre umfaßte. Ohne hier ein summarisches Verzeichniß der Musikgegenstände, welche auch einem derartigen Werke schon als zugehörig und bekannt vorausgesetzt werden dürften, zu geben, ist nicht in Abrede zu stellen, daß im Allgemeinen der *Inhalt* vom Verf. wohl durchdacht, in sorgfältiger Bearbeitung mit Klarheit und sogar logischer Schärfe an den Tag gelegt ist; nur muß Ref. gleich hieran die Bemerkung knüpfen, daß Vieles für einen *Anfänger* zu hoch liegt, der seinem niedern Standpunkte nach sich wegen resp. Unverständlichkeit und auch zu weiter Ausführung für ihn, sich ohne besondre Erklärung nicht zurecht finden dürfte. Wenn daher das Werk sich mehr für Dilettanten und Leute vom Fach eignete, so werden doch auch die Genannten wiederum an dem richtigen Verständniß einer Sache, einer recht sehr complicirten, die der Verf. eben als eine *neue* und wesentliche Grundlage seiner Grammatik stellt, viel zu schaffen haben. Da aber nach dem Sprichwort eigentlich nichts Neues unter der Sonne ist, so findet sich auch hier ein *altes* System, sogar ein recht altes, das des Guido von Arezzo. Es wird sich wohl Manchem, der bei diesem Namen einen leisen Hautschauer empfindet, die Frage von selbst aufdrängen: „Warum denn die schon an sich oft nicht leichte Musiktheorie dem Lernenden noch erschweren?" Gar nicht zu leugnen ist die Consequenz des Guido'schen Systems für die *Sache*, aber für die *Ausführung*, welche Riesengebirge von Schwierigkeiten*), insbesondere für die niedere Kunststufe der damaligen Zeit in der so oft veränderten Benennung (Mutation) eines einzelnen Tons, um das Ueber- und Unterschreiten eines Hexachordes sowohl oder auch eine Ausweichung in eine benachbarte Tonart zu bezeichnen! Da bloß der neue halbe Ton (das mi gegen fa), aus dessen Stellung eben diese Mutation immer hervorging, das Gesetz dafür gab, so schrieb sich daher und wohl nicht mit Unrecht das derbe Sprichwort der damaligen Zeit: „Das mi gegen fa ist der Teufel in musica!" Ein Blick in die Literaturgeschichte zeigt die mancherlei Streitschriften über dieses System. Allem Jammer und aller Noth machte die Erscheinung des Leittones h oder vielmehr die als das *Urbild unsrer heutigen Durtonart* angenommene ionische Tonleiter ein Ende, ein System, das durch seine Einfachheit und Faßlichkeit bald einleuchtend und allgemein werden mußte. Wozu also zu dem alten System wieder zurückkehren, das die Ausführung nur erschwert? Bei aller Bemühung des Verf., die Sache klar und annehmbar zu machen, trotzdem daß er auch nur seine bloße Tetrachordenfolge zu Grunde legt, muß oftmals der Leser, ob so mancher Verwicklung und Unklarheit dieses complicirten Systems (NB. in der Modulationslehre) Anstand, wenn nicht *Anstoß* oder gar Aergerniß, zu folgen, nehmen. Wenn der Verf. dem Dichterspruche: „und neues Leben sproßt aus den Ruinen" immer gefolgt zu sein glaubt, so bedeutet und fordert Leben *Freiheit* und nicht Einschränkung. Wie wir noch jetzt an der so beliebten Rococo-Mode wahrnehmen, kann auch wohl das aus dem Schooße der Jahrhunderte wiederauftauchende *Alte* eine *neue* Epoche machen, und überhaupt — Mode werden. Das ist aber eigentlich nichts reell Neues, nur ein am alten Stamm zufällig wieder blühendes Reis, nicht ein dem Baume zugleich eine wirkliche räumliche *Ausdehnung* gewährender, frisch aufgeschossener Zweig. (In diese erwähnte Kategorie paßt denn auch das Bestreben einer geistlichen Partei, unsern zeitherigen würdigen und einfachen Kirchenchoral — durch den dreihundertjährigen sogenannten rhythmischen, der eben so unpassend für die Kirche als unausführbar für die Gemeinde ist und bleibt, neu *verbessern* zu wollen.*) Auch hält in der Vorrede der Verf. sich selbst „von der Schwierigkeit der Einführung seines neuen Systems gegenüber der gegenwärtigen Doctrin mit ihren todten (?), nach allerlei dunkeln Irr- und Querwegen allmählig aufgefundenen, im Resultate jedoch *durchschnittlich richtigen* Lehr- und Glaubenssätzen" überzeugt. Prüfet Alles, und das *Beste* behaltet! Die *Consequenz* allein thuts noch nicht, die ist auch in einem Kartenhause. Eine Consequenz liegt z. B. auch in den S. 28 und 29 aufgestellten 21 Tonarten (entstanden aus den 7 Haupttönen c d e f g a h mit ihren 7 Erhöhungen und 7 Erniedrigungen (warum nicht auch mit x und bb?), aber ob wirklich die *Praxis* dieser Consequenz zu Gefallen die Durtonarten cis, gis, dis, ais, eis, his, ces, fes aufgenommen habe oder jemals aufnehmen werde, das ist und bleibt noch eine große Frage. Zu den übrigen, dem Ref. mehr auffällig entgegengetretenen Gegenständen würden folgende gezählt werden. Die Erniedrigung wird bezeichnet durch den Buchstaben s. Warum nicht die Sylbe es? — Welche Verwirrung würden wohl für das Auge folgende zwei A-Dur Vorzeichnungen anrichten:

In der Noteneintheilung werden erwähnt ganze Note

*) Namentlich für die arme Jugend, der die Guido'sche Hand beim Erlernen manchen sauren Schweiß gekostet, beim Singen danach vielleicht manche unerwartete Ohrfeige zugewandt hat.

*) Außerdem ist ein einseitiges *Zurückgehen* in das Kunstleben früherer Zeiten nicht zu billigen.

oder Viervierteln ote, halbe oder Zweiviertelnote, dann aber: Viertelsnote, Achtelsnote ꝛc. und später wieder: Viervierteltact. Eine Fermate oder Halt nennt man auch französisch point d'ordre (? soll heißen point d'orgue oder auch point de repos). Der Verf. nennt den Gebrauch des Punktes zu Anfang eines Tactes eine irrige Schreibart. Das ist nicht der Fall, als Gegenbeweis dienen viele alte Notenschriften, auch Mozart's Ouvertüre zu Don Juan, die Stelle, wo sich die drei Stimmen in den fünf Tönen der Tonleiter nachahmen. Oder es sei lieber dafür gesagt: der Punct selbst ist eine irrige Schreibart, (die wenigstens zu den meisten Irrungen die gewöhnliche Veranlassung giebt) und es sollte statt seiner daher lieber eine wirkliche Note, die er eben gerade repräsentirt, gesetzt werden. — Syncopirte oder gebundene Noten? Man schreibt die ganze Pause nicht an die dritte sondern vierte Linie, eben so wird die Zweitactpause nicht in den zweiten sondern in den dritten Zwischenraum geschrieben. Eine Allgemeinheit und Orthographie sollte doch streng in der musikalischen Zeichenschrift herrschen, wie auch insbesondere in der vorerwähnten Tonartsbezeichnung. — Bei der Erwähnung der Dur- und Moll-Tonart hätte zugleich die geschichtliche Entstehung beider berührt werden sollen. Die alte Uebersicht der verschiedenen Arten und Grade der Verwandtschaft, wie sie z. B. von G. Weber aufgestellt, ist ihrer größern Klarheit und Anschaulichkeit wegen der hier in der Verlängerung der Tetrachordfolge gegebenen vorzuziehen. Die sogenannten Nebenvierklänge will der Verf. wie sie andere Theoristen als besondere für sich bestehende Harmonien erkennen und behandeln, nicht anerkennen, und sie vielmehr als aus einem Dreiklang mit nach oben oder unten zugefügter Terz entstanden wissen. Besser ist hier doch jedenfalls für die Bildung ein natürliches Hervorwachsen auf festem Grund und Boden der Tonleiter, als ein willkührlich angesetzter Kopf oder Schwanz, und wird auch von den sämmtlichen Nebenseptimenaccorden nicht Alles gebraucht (am meisten noch der II 7 oder auch VI 7) so mögen sie doch im Lehrbuche immer nebeneinander classificirt stehen. Hat doch Beethoven davon in seiner eroica im 1sten Satz:

3 mal — etc.

Endlich steht S. 219 bemerkt, daß auf G H d f as oder auf G H d f a man ebensowohl den harten als weichen Dreiklang von c folgen lassen könne. Auf den ersten (die Moll-None) muß eigentlich und einzig auch der tonische Mollaccord c es g folgen. Wird hingegen dieser Accord von seinem Dominantensitze zu dem der Ueberdominante erhoben, dann folgt allerdings statt des vorigen ein harter Dreiklang (und das ist eben jeder Dominantenaccord) hier nun also c e g oder die F-Moll Dominante. — Auf den zweiten kann jedoch (und zwar wegen der Dur-None) lediglich nur der tonische Dur-Dreiklang folgen, der C-Moll aber niemals.

Dessau. Louis Kindscher.

Das Gesangfest der vereinigten norddeutschen Liedertafeln zu Detmold.

(Schluß.)

Nicht so früh wie am Sonntage, sah man die Liedertafeln am Montag Morgen auf dem Schloßplatze versammelt, um mit den Gesängen: „Morgengruß" (v. Berner), „die Kapelle" (von Kreutzer) und „Liedesfreiheit" (von Marschner) die Gesangfreuden des dritten Tages zu eröffnen. Bald darauf sahen wir Wagen an Wagen, mit den Fahnen und Farben der verschiedenen Liedertafeln geschmückt, die Stadt durchziehen und den Weg zu den Eggesterssteinen*) einschlagen, die man auch nach mehr als zweistündiger Fahrt erreichte. Kaum hatten die ersten Sänger ihre Wagen verlassen, so erscholl ein hell klingendes „Hoch!" Wem galt es? Einem neuen Gaste, den die freundliche Einladung der Detmolder Liedertafel zu einem Besuche des Festes von dem Badeorte Lippspriege aus veranlaßt hatte — Kücken. Mit großer Bereitwilligkeit legte Herr Fleischhauer den Tactstock in die Hände des neuen Gastes, unter dessen Leitung jetzt vier Lieder seiner Composition gesungen wurden (1) „die jungen Musikanten", 2) „Wie ist es hier so ꝛc." 3) „Freiheit wohnt auf Bergen" und 4) „O säh ich auf der Haide dort ꝛc."). Doch die Zeit drängte; nur noch einen flüchtigen Blick warf man auf Wald und Fels, Bergeshöhe und Thalschlucht — und schon wieder rief das Horn die Fröhlichen fort zu einem neuen Haltpunkte, wo die letzten Lieder erklingen, die letzten Becher geleert werden sollten. Man brach auf nach Weinberg, einem kleinen Badeorte in der Nähe Detmold's. Nicht sehr groß war also der Cirkel der bis zuletzt Aushaltenden, aber gewiß der fröhlichste, in Vergleich mit den früheren Zusammenkünften. Drei treffliche Gesammtchöre würzten die Freuden des Mahles („Walhallalied" von Stunz, „Liedertafel über Alles" von Reissiger und „Bundeslied" von Reichardt), und zwischen sie reihten sich die Vor-

*) Eine bekannte Felsenpartie im Teutoburger Walde, umgeben von herrlichen Anlagen.

träge der Paderborner, Mindener, Detmolder (Quartett), Bielefelder und Hannoveraner; zur Erheiterung aller Anwesenden trug auch heute, so wie schon Tags zuvor, ein recht launiger Toast des Hrn. Lipsius aus Oldenburg bei. So verflossen auch diese letzten Stunden des dritten Festtages in der besten Stimmung; kein Mißklang hatte die Freuden der drei Tage gestört, wohl aber innige Freude über alte und neu geschlossene Freundschaft die Herzen Vieler gehoben. Die 9te Stunde nahte; Helios war unsern Augen entschwunden, die Schatten einer herrlichen Julinacht senkten sich langsam auf Berg und Thal, und zwischen ihnen verklang der letzte Scheidegruß der fröhlichen Sänger. —

Werfen wir einen Rückblick auf die drei Festtage und auf alle Freuden, die sie den Sängern und „Wilden" gewährten, so kann man gewiß ohne Kühnheit behaupten, daß wohl Wenige dagewesen sein mögen, welche nicht mit guten Eindrücken von Detmold geschieden sind. Wohl muß man auch bekennen, ja vielmehr es besonders hervorheben, daß ohne die freundliche Unterstützung Sr. Durchl. des Fürsten zur Lippe, der bereitwillig verschiedene Locale zur Benutzung einräumte und die Unterstützung des Concertes durch das Orchester gewährte, vielleicht ein nur halb so günstiges Resultat hätte erreicht werden können. Der Zweck des ganzen norddeutschen Männergesangvereines scheint bei diesen Festen ohne Zweifel der zu sein, mit den Freuden des Gesanges die der Geselligkeit zu verbinden, oder auch, beide durch Vereinigung gegenseitig zu heben. Daß dabei auch der ernsten Musik gedacht wird, und zwar jetzt in größerem Maaße, als früher, verdient lobende Anerkennung. Das Programm des Hauptconcertes giebt den Beweis hierzu, ja es hätte selbst, um der Ermüdung vorzubeugen, weniger reichhaltig sein können. Die Composition „Im Walde", die freilich in manchen Kreisen auch ihre Lobredner finden mag, erinnerte doch zu oft an andere Compositionen und war neben der Tannhäuserouvertüre und dem Psalm von Gevaert nicht recht an ihrem Platze; außerdem konnte nur die anerkannte Geschicklichkeit des Componisten in der Behandlung des Männerchors es vergessen machen, daß „Häslein mit wackelnder Nas" kaum Gegenstände sind, die man in Concerten besingen kann. Sachen der Art mögen vielleicht dieser oder jener Liedertafel gelegentlich zum Privatamüsement gereichen, werden sie aber bei den Hauptfesten in den Vordergrund gestellt, so fällt Zeit und Lust zur Einübung besserer Compositionen weg und es könnte sogar in den Augen der fern Stehenden scheinen, als entbehrte der Verein des Geschmackes an gediegenen Musikwerken. Je strenger dagegen darauf gehalten wird (d. h. mit Rücksicht auf die Kräfte des Vereins und den Ort des Festes), daß im Hauptconcerte nur wirklich gute Compositionen zur Aufführung kommen, desto größer wird der Geschmack der Mitwirkenden an guter Musik, desto höher die Achtung aller musikliebenden „Wilden" vor dem Verein. Wäre das ganze Gesangfest nur ein sogenanntes Volksfest, so würde die Musik überhaupt Nebensache sein: Essen und Trinken, Tanzereien, launige Possen mit Knaben, die in Säcken einen Wettlauf anstellen oder an glatten Stangen ihre Kletterkünste zeigen — das wären dann die Hauptsachen, um derenwillen man doch unmöglich eine Reise von 5 — 25 Meilen machen könnte. Doch genug davon! Die Aufmerksamkeit, welche die Direction des Vereins seit einigen Jahren dem Festconcerte gewidmet hat, wird wohl nicht gleich erlöschen, im Gegentheil scheint man jetzt, im Allgemeinen genommen, auf gutem Wege vorwärts gehen zu wollen. Gevaerts Psalm machte unstreitig den günstigsten Eindruck, trotzdem daß der Gesangpart nicht überall vollkommen gut executirt wurde; ob Händels vortreffliches Hallelujah in einem Arrangement für Männerstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten (von Edenhofer) nicht unendlich viel von seiner ursprünglichen Wirkung verlieren oder gar zu einer Mißgeburt werden muß, wollen wir dem Urtheil jedes Sachverständigen selbst überlassen. — Das Hauptconcert fiel in die Mittagsstunden von 12—2½ Uhr, also in eine Zeit, wo nicht nur das Klima des Orangeriegebäudes nach und nach immer tropischer wurde, sondern auch die Kräfte der Sänger durch eine vorangegangene Excursion ꝛc. ziemlich in Anspruch genommen waren. Daher konnte man es denn auch verschiedenen Liederbrüdern nicht verargen, wenn sie sich, statt zu singen, unter die Zuhörer mischten. Man hatte jene Mittagszeit zum Concerte wählen müssen, um die Collision mit dem (dreimaligen) Gottesdienste zu vermeiden, wäre aber jedenfalls ohne allen Zwang gewesen, wenn man die Tage Freitag, Sonnabend und Sonntag zum Feste ausgewählt hätte. Man würde dann am Sonnabend eine Morgenstunde, etwa 9 oder 10 Uhr, zum Beginn des Concertes festgesetzt haben, und hätte die Zeit von 12—3 zur Excursion angewandt; jedenfalls wäre dann beim Concerte tropisches Klima und Ermüdung vermieden. Daß in Folge solcher Anordnung auch der Sonntag der passendste Tag für die Excursion nach den Eggestersteinen ꝛc. war, liegt auf der Hand.

Im nächsten Jahre wird das Vereinsfest zu Pyrmont gefeiert werden: ein passender Ort hinsichtlich seiner prachtvollen Anlagen und auch sehr zur Aufnahme Fremder geeignet oder vielmehr eingerichtet. Mißlich ist es nur, daß außer dem Theater kaum wohl ein für das Hauptconcert hinreichend gro-

ßes Local vorhanden ist, und daß ein vollständiges Orchester fehlt, welches in Detmold unter der Leitung der HH. Kiel und Dassel die Gesangpiècen trefflich unterstützte.

Möge der Zeitpunkt des künftigen Festes ein gut gewählter sein, der Himmel wolkenlos und das Herz der Liederbrüder von neuer Gesanglust erfüllt. — Also — ein glückliches, frohes Wiedersehen in Pyrmont! 87.

Kleine Zeitung.

Aus München. Roger, der gefeierte Tenorist, hat hier weniger als solcher, denn als großer Darsteller hohe Anerkennung gefunden. Doch dies, sowie die künstlerische Bildung seines Gesangsvortrags ließen fast vergessen, wenigstens gern vermissen, daß unsere Sänger an eigentlichem Stimmfond ihn weit übertreffen. — Als darstellender Künstler, als eigentlich dramatischer Sänger, feierte er Triumphe mit zwei andern bedeutenden Gästen, von denen ein Jeder in seiner Sphäre zu den bedeutendsten Darstellern deutscher Gegenwart gehört: mit Dawison aus Wien und Kaiser aus Hannover. Dawison's Hamlet und Kaiser's Nathan namentlich waren es, die electrisch bei Publikum und Kritik einschlugen und als die bedeutendsten Leistungen bezeichnet wurden, die seit vielen Jahren auf der Münchner Bühne gesehen worden seien. Man verglich Dawison mit Ludwig Devrient, Kaiser mit Eßlair. — Ihr Correspondent erlaubt sich hier die Bemerkung, ob es nicht ganz in den verallgemeinernden Intentionen Ihres Strebens liegen würde, wenn Sie nicht allein den musikalischen Elementen der Gegenwart die Kräfte Ihrer Zeitung widmeten, sondern auch dann und wann Ihre Aufmerksamkeit einzelnen besonders hervorragenden Erscheinungen unter den Darstellern deutscher Bühnen widmeten: theils zu anregendem Hinweis für die Sänger, theils von historischem Standpunkt aus die Größen und Fehler jener Darsteller betrachtend und mit der Idee des Gesammtkunstwerkes verschmelzend? —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Adolph Henselt aus Petersburg, der lange Zeit in Dresden in Verborgenheit lebte, wird in einem Concert zum Besten der Armen wieder daselbst öffentlich auftreten.

Johanna Wagner gastirt mit der Aachener Operngesellschaft noch in Cöln.

In Bad Homburg haben in den Concerten Johanna Wagner, Frl. Bochkoltz-Falconi und der Violoncellist Müller brillirt.

Frau Marlow ist von Stuttgart nach Wien abgegangen. Ihre letzte Rolle war die der Königin in den Hugenotten.

Frau Dr. Nimbsch aus Breslau hat ihr Gastspiel in München beschlossen und wird zu einem neuen Gastrollencyklus in Frankfurt a. M. erwartet.

Frau Schuselka ist für die nächste Wintersaison am Dresdner Hoftheater engagirt worden.

Der bisherige Director der Rigaer Oper (und des Schauspiels) Hr. Röder übernimmt von September an das Theater in Cöln.

Emil Prudent ist nach Genf abgereist um daselbst Concerte zu geben.

Neue und neueinstudirte Opern. In Berlin hat die Königsberger Operngesellschaft Flotow's Oper „Die Matrosen" zum ersten Male aufgeführt. Die Berliner Kritik nennt es „ein keineswegs zu verachtendes Werk". Das Geringste was von einem Werke überhaupt gesagt werden kann!

Der „Tannhäuser" steht von Wallner's dort gastirender Gesellschaft nun auch in Bromberg in Aussicht. Neue von Hrn. Wallner angekündigte Decorationen scheinen dieser Aufführung eine ganz besondere Würze verleihen zu sollen.

Vermischtes.

Ein Männergesangverein aus Bielefeld hat sich auf dem „Washington" nach New-York eingeschifft, um dort bei der Weltausstellung Concerte zu geben. Die ersten Nachfolger der Cölner, deren Zahl unübersehbar werden wird!

Wer da behaupten will, daß auch aus der Künstlerwelt die Romantik gänzlich verschwunden sei, irret ganz gewaltig, wie nachstehender Fall beweist. Ein „Sänger" am Tivolitheater in Halberstadt Hr. Pütz erschoß sich am siebzehnten Juli eine Stunde vor der Vorstellung — aus unglücklicher Liebe. Damit aber bei der Werther-Poesie die moderne Prosa nicht fehle, hat die betreffende Gesellschaft nicht Geld genug den todten Collegen beerdigen zu lassen und die Armen-Commission muß vermittelnd einschreiten!

In den Spalten der „Theater-Chronik" wird ein vergeblicher Streit zwischen Hofrath Schilling in Stuttgart und Herrn. Mende, dem Gatten der Sängerin Frau Stradiot-Mende, geführt. Das Ganze beweist wie sehr unsere kritischen Zustände allüberall im Argen liegen.

Notiz. Hierbei Titel und Register zum [illegible] Band der Zeitschrift.

Intelligenzblatt.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musik-Handlung (*J. Guttentag*) in Berlin sind erschienen und in allen Musikalienhandlungen zu haben:

Bach, Joh. Chr., Motette: Der Gerechte, ob er gleich. Chorstimmen. 12½ Sgr.
Bach, Joh. Seb., Messa: Kyrie eleison. Chorstimmen. 20 Sgr.
Blumner, M., Columbus, eine Kirchen-Cantate. Chorstimmen. 1 Thlr. 10 Sgr.
Commer, Franz, Domine salvum. Op. 43. Part. und St. 7½ Sgr.
———, 2 Motetten. Op. 44. Part. u. St. 8¾ Sgr.
Gaschin, Gräfin Fanny, 2 Polkas. Op. 14. Wanda-Polka. Op. 15. Pamela-Polka. à 12½ Sgr.
Graben-Hoffmann, Liebeshandel. Duett. Op. 19. 10 Sgr.
Hoffmann, L., Sonate in G-dur à 4 mains. Op. 1. 2 Thlr.
Klein, B., Einstimmige Lieder. 22½ Sgr.
Schäffer, Aug., Das empörte Suschen. Op. 42. Nr. 3. 7½ Sgr.
Schlottmann, L., Mazurka f. Pfte. Op. 5. 12½ Sgr.
Taubert, W., Kinderlieder. Nr. 1 bis 12. einzeln. à 5 Sgr.
Weiss, Jul., Jugend-Album f. Pfte. Op. 35. Nr. 1 bis 4. à 10 Sgr.
Wittmann, Rob., Frühlingsgruss. Walzer f. Pfte. Op. 7. 12½ Sgr.
———, Lebensbilder. Walzer für Pfte. Op. 8. 12½ Sgr.

Erwiderung.

In Nro. 23 dieser Zeitschrift vom 3. Juni d. J. findet sich am Schlusse des „**Intelligenzblattes**" eine „**Rendsburg** den 26. April 1853" datirte, und „**G. „Rente**", Hautboist b. d. 5. Königl. Dänischen Brigade", unterzeichnete Mittheilung, welche darauf berechnet ist, mich in ein ungünstiges Licht zu setzen, und den Herrn **Kayser** in **Hamburg** auf meine Kosten hervorzustreichen.

Das Urtheil des Herrn **Rente** kann mir gleichgültig sein. Wie viel Gewicht auf dasselbe zu legen ist, geht daraus hervor, dass mir derselbe Herr **Rente** noch am 10. Juni 1852 schrieb: an seiner B-Clarinette könne ich sehen, weshalb er kein Ebenholz wolle; „er sei früher Willens gewesen die B-Clarinette bei mir machen zu lassen, aber da er von mehreren Andern dazu beredet sei, so habe er dieselbe bei **Kayser** in **Hamburg** machen lassen, **welches ihm aber jetzt weit lieber wäre, wenn er es nicht gethan hätte.**" Hier ist es also zur Veränderung Herr **Kayser**, welcher getadelt wird. In seiner vollen Nichtigkeit zeigt sich aber das Urtheil des Herrn **Rente**, wenn ich bemerke, dass dieselben Clarinetten, welche von ihm für unbrauchbar gefunden, von dem Kammer-Musikus **Seemann** in **Hannover**, auf dessen Urtheil Herr **Rente** in seinem Briefe vom 10. Juni selbst provocirt hatte, indem er mich ersuchte, die Clarinetten von Herrn **Seemann** probiren zu lassen, für gut und fehlerfrei erklärt worden sind.

Was nun den Ankauf der beiden Clarinetten anlangt, so hat mir Herr **Rente** solche nicht im **September** v. J., sondern mittelst Schreibens vom 9. October zurück geschickt. Derselbe will sie am 9. August zugesandt erhalten haben, hat sie mithin volle 2 Monate behalten, und vermuthlich nicht unbenutzt gelassen. Allerdings hatte ich ihm geschrieben: dass er die Instrumente, falls sie ihm nicht gefielen, auf meine Kosten zurück senden könne, hatte aber ausdrücklich dabei bemerkt: dass er mir **bald** Nachricht geben möge. Er durfte sie daher nicht volle 2 Monate behalten, wenn er sie zurück senden wollte. Eben so gut hätte er nach Verlauf von 3 oder 6 Monaten die Zurücknahme verlangen können. Ich weigerte demnach die Zurücknahme, weil Herr **Rente** die Clarinetten allem Brauche zuwider, und obgleich ich baldige Nachricht ausdrücklich bevorwortet hatte, 2 Monate lang behalten hatte. Daneben erklärte ich mich jedoch wiederholt bereit, die Clarinetten nach dem Wunsche des Herrn **Rente** gratis einzurichten, und ist es daher gleichfalls unrichtig, wenn derselbe bemerkt: es hätte von einer Umänderung der Clarinetten von meiner Seite nicht die Rede sein können. Herr **Rente** wollte diese Umänderung nicht, obgleich ich sie ihm angeboten hatte.

Nachdem Herr **Rente** die Clarinetten 2 Monate lang behalten, und vermuthlich gebraucht, hiernächst aber als unbrauchbar zurückgeschickt hatte, schrieb er mir am 22. December v. J., dass ich ihm solche wieder schicken möge, da er augenblicklich einen Käufer für sie habe, dass ich sie indess **nicht** zu ändern brauche. Herr **Rente** hielt also die Instrumente jetzt wieder für brauchbar. Derselbe erhielt auch die Clarinetten zurück. Allein am 5. Januar d. J. schrieb er mir: dass aus dem beabsichtigten Verkaufe nichts geworden, weil der Kaufliebhaber am Tage vor Eingang der Clarinetten wieder abgereist sei.

Zugleich verlangte er nun von mir die Summe von 10 Thlr. als Vergütung für die Kosten der Ausbesserung, und zwar unter der Bedrohung: dass er mich widrigenfalls in der Musikalischen Zeitung so blamiren wolle, dass ich mich gewiss darüber wundern würde. Diese Drohung würdigte ich natürlich keiner Antwort.

Dies ist der Hergang der Sache.

Meine Angaben kann ich durch die eigenen Briefe des Herrn **Rente** belegen. Den Hauptpunct, das Zurückhalten der Clarinetten noch über 2 Monate hinaus, hat Herr **Rente** in seiner Darstellung verschwiegen. Schon daraus geht hervor, was von seinen sonstigen Behauptungen zu halten ist.

Wer sich bei der Sache blamirt hat, das zu beurtheilen, kann ich ruhig dem unbefangenen Urtheile der Leser überlassen. Gerichtliche Schritte wegen der Bedrohung bleiben vorbehalten.

Hannover, den 18. Juni 1853.

H. F. Meyer,
Königl. Hof-Instrumentenmacher.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. **№ 6.** Den 5. August 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Einiges über Orgeln,

deren Einrichtung und Behandlung in Oesterreich, Italien, Frankreich und England.

Die neue Buckow'sche Orgel in der deutsch-evangelischen Kirche St. Michael in Prag, deren Abnahme und Prüfung.

(Mitgetheilt von Adolph Hesse.)

Wie schlecht es in katholischen Ländern mit den Orgeln und zum größten Theil auch mit den Orgelspielern bestellt ist, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Für die Letzteren ist es noch ein Glück, wenn sie kein höheres Streben haben, denn es müßte sie bei der Unvollständigkeit und schlechten Beschaffenheit der Orgeln nur höchst unglücklich machen, bei dem besten Willen nichts leisten zu können. Fast alle diese Orgeln haben die sogenannte kurze Octave, eine wirklich empörende Einrichtung, welcher wahrscheinlich Ersparniß zum Grunde liegt. Die Claviaturen der Manuale und des Pedals beginnen nämlich für das Auge nicht mit C, sondern mit E; für das Ohr indeß verhält es sich anders. Die Claves E, Fis, Gis der großen Octave klingen C, D, E; sodann kommen F, G, A, B, H; mithin fehlen Cis, Dis, Fis und Gis in der großen Octave gänzlich. Die zweite Octave geht dann chromatisch weiter; doch schließt sie in sehr vielen Fällen im Pedal schon mit a ab, so daß auch an der zweiten Octave des Pedals die drei obersten Töne b, h und c fehlen. Wie ist es also möglich auf solcher Orgel mit einem dergestalt verkrüppelten Pedale auch nur etwas von Bedeutung zu leisten? — Während meines ersten Aufenthaltes zu Wien im Jahre 1831 wurde ich von dasigen Künstlern (unter denen sich Abt Stadler und Ignaz von Seyfried befanden) aufgefordert, einige Orgelvorträge zu halten; ich besah zu diesem Zwecke die dortigen Orgeln, fand sie aber alle (mit Ausnahme eines kleinen Werkes in der evangelischen Kirche) von obiger Beschaffenheit. Es blieb daher nichts übrig, als auf letzterem kleinen Werkchen zu spielen; allein auch hier mußte ich mich schlecht genug behelfen. Die große Octave des Pedals von C bis H war zwar vollständig, die zweite hingegen existirte nur für das Auge, da sie keine eigenen Pfeifen hatte, sondern an die große angekoppelt war, mithin auch 16 Fußton klang, aus welchem Mißverhältniß die wundersamsten, aber unerfreulichsten Effecte hervorgingen; zudem schloß das Pedal oben mit H ab, weshalb ich durch das fehlende letzte c in nicht geringe Verlegenheit gesetzt wurde. — In der herrlichen St. Stephanskirche wird für gewöhnlich ein unbedeutendes Werkchen gespielt, die

große Orgel hingegen ertönt nur sehr selten, und giebt während der Zeit ihres Schweigens dem Staube vollkommene Gelegenheit, sich festzusetzen und zerstörend zu wirken. — Im Jahre 1846 unternahm ich eine Vergnügungsreise durch ganz Italien; ich sah und bewunderte die prächtigen Kirchen; die Orgeln und deren Spieler aber setzten mich wahrhaft in Verwunderung; sehr gern würde man sich bei dem Vortrage von Galoppen, Polka's, Märschen und Opernstücken beruhigen, würden sie wenigstens correct gespielt, doch daran ist nicht zu denken. Im St. Peter zu Rom habe ich das wunderlichste Zeug spielen hören. Da in diesem Riesenbau wegen der colossalen Größe des Mittelschiffes fast nur in den Seitenkapellen Gottesdienst gehalten wird, so fährt man die Orgeln gleich Feuerspritzen in diejenigen Kapellen, wo sie eben gebraucht werden; daß bei der fortwährenden Erschütterung des Pfeiffenwerkes von Stimmung nicht die Rede sein kann, versteht sich von selbst; doch hörte ich in einer der Kapellen eine nicht transportable Orgel von schönem, edlem Klange.

In Paris, wohin ich 1844 wegen Prüfung und Einweihung der großen, aus 78 klingenden Stimmen bestehenden Orgel der schönen Kirche St. Eustache gerufen wurde, waren die hier erwähnte und eine Orgel in der Industrieausstellung (beide hervorgegangen aus der Fabrik Doublaine-Callinet) die ersten, welche vollständiges Pedal hatten. In Frankreich ist die sogenannte kurze Octave mit fehlenden Cis, Dis, Fis und Gis nicht gebräuchlich, dahingegen fehlen in der kleinen des Pedals stets 3 der höchsten Töne. Bei dieser Gelegenheit forderte mich Chopin auf, mit ihm nach St. Denis zu fahren, um in der Kathedrale die neue, imposante Orgel in Augenschein zu nehmen und zu spielen. Dort angelangt fand ich in der That ein sehr großes, schön und sauber gearbeitetes Werk; eben wollte ich mich hinsetzen um es zu probiren, als ich, o Jammer! eine Einrichtung am Pedale bemerkte, die jeden Orgelvortrag unmöglich machte. Die Pedalclaviatur umfaßte zwar zwei volle Octaven, begann aber nicht, wie bei uns, mit C, sondern mit F, und endete auch mit F. Aus dieser dummen, jedem vernünftigen Pedalgebrauche hohnsprechenden Einrichtung, geht deutlich hervor, wie wenig damals deutsche Orgelcompositionen den französischen Organisten bekannt gewesen sein mögen. Es blieb mir nichts übrig, als zum Aerger des dabei gegenwärtigen Orgelbaumeisters zu erklären, daß hier Niemand im Stande sei, auf solchem Pedale auch nur das Mindeste zu leisten, indem unten 7 Claves zu viel, und oben soviel zu wenig wären, ganz abgesehen von der verkehrten Lage derselben. Nachdem ich mich von der Gewalt des vollen Werkes, sowie von der Schönheit einzelner Stimmen durch weniges Präludiren überzeugt hatte, trat ich mit Chopin unverrichteter Sache den Rückweg nach Paris an. — In London, wo die Claviaturen vollständig sind und das Orgelspiel besser gepflegt wird, walten wieder andere, höchst unangenehme und störende Verhältnisse ob. Einmal sind die Pedalclaves so dünn und liegen so eng an einander, daß der freie Gebrauch von Absatz und Spitze kaum möglich ist, zweitens aber, und das ist das Schlimmste, ist bei der Stimmung die ungleichschwebende Temperatur angewendet, so daß man in manche Tonarten, z. B. nach As gar nicht moduliren darf, ohne Ohrenzwang zu bekommen, da die Quinte es um einen Viertelston zu hoch schwebt. Wie Mendelssohn, der so fein hörende Meister, mit seinem Spiele auf der Orgel der Westminster-Abtei zu Stande gekommen ist, begreife ich nicht recht; entweder muß er die falsch klingenden Tonarten sorgfältig vermieden, oder für den Augenblick auf sein Gehör verzichtet haben. Im Jahre 1852 wurde ich nach einer in der Westmünster-Abtei stattgehabten Feierlichkeit aufgefordert, diese Orgel, welche übrigens recht großartig und nobel klingt, zu probiren. Spohr, der ebenfalls auf dem Chore gegenwärtig war, redete mir auch zu. Statt aller Antwort hielt ich den As-Dur-Accord ein Weilchen an, worauf Meister Spohr sich die Ohren zuhielt und das Chor sofort verließ. Wiederum ist mir's unbegreiflich, wie in London neben reiner Orchestermusik und den herrlichen, gleichschwebend gestimmten Piano's das Ohr bei den Orgeln noch solchen Barbarismus verträgt! — Ein Jahr früher spielte ich einigemal im Ausstellungsgebäude zu London vor den dortigen Kennern auf einer schönen, ohngefähr 25 Stimmen starken, französischen Orgel aus der Fabrik Ducroquez in Paris (früher Doublaine-Callinet). Es befanden sich ohngefähr 8 bis 10 Orgeln im Glaspallast, davon zwei von bedeutender Größe (40 und 50 Stimmen, 32füßige Werke) von Gray und Dawison. Der Ton, namentlich der Zungenstimmen, durch die sich Franzosen und Engländer auszeichnen, war nobel und schön; doch waren die französische und eine deutsche Orgel von Schulze (ebenfalls ein schönes, kräftiges Werk) die beiden einzigen, gleichschwebend gestimmten. Einen Vortrag hielt ich indeß auf den Wunsch des Hrn. Dawison auf seiner großen Orgel, sah aber während des Spiels recht eifrig auf die Klaves, um das Ohr von der Stimmung abzuziehn. — In der alten Tempelkirche (Fleetstreet, nahe an Tempel bar) hat man zwischen den falschklingenden Intervallen noch Viertelstöne angebracht, um das Uebel auszugleichen.

Kommen wir noch einmal auf das Orgelspiel

zurück. In Oesterreich fand ich es mit wenigen Ausnahmen ziemlich bedeutungslos, in Italien gräulich, in Frankreich im Allgemeinen unkirchlich, doch stießen mir bei dieser Unkirchlichkeit mitunter bedeutende Talente auf. Nicht selten hört man hier während des Gottesdienstes ein heiteres Pastorale, das in einen Gewittersturm übergeht und endlich mit einer Art Opernfinale im freiesten Style abschließt. Ist dies vom deutsch-kirchlichen Standpunkte aus auch zu verwerfen, so werden doch dergleichen Dinge oft recht talentvoll ausgeführt. Bei Gelegenheit eines Requiems für Lafitte hörte ich in der Kirche St. Roche einen Herrn Lefebure-Wely in ernster, angemessener Weise spielen, während er am folgenden Sonntage während der Messe ungeheure Heiterkeit entwickelte; auf meine Verwunderung hierüber wurde mir mitgetheilt, daß Priester, wie Gemeinde heitere Musik verlangen. — In England ist im Allgemeinen der Sinn für Musik ernsterer Natur. Die Orgel dient zwar an Vergnügungsorten als Clavier und Orchester, in den Kirchen aber wird sie doch mit der Achtung behandelt, die ihr gebührt. Ebenso sprechen die großartigen Oratorien-Aufführungen in Exeter-Hall, (mit 700 Mitwirkenden und einer großen Orgel) die philharmonischen Concerte, ja selbst die italienische Oper in Coventgarden, wo oft deutsche Kunstwerke mit Pietät für den Componisten mit großartigen Mitteln gegeben werden, für einen gediegeneren Sinn des Publikums. — Im Glaspallast wurde freilich von Dilettanten oft das wunderlichste Zeug auf den verschiedenen Orgeln gespielt. Einmal hörte ich auf der französischen Orgel das Halleluja von Händel, welchem sofort Kriegerslust,

Marsch von Gungl folgte. Am folgenden Tage begann Jemand auf der Orgel von Dawison die große G-Moll-Fuge von S. Bach, verhedderte sich indeß bei dem ersten Eintritte des Pedals dergestalt, daß er sofort abschloß und in die bekannte Weise etc. der Regimentstochter überging. In der pariser Industrie-Ausstellung wurde oft die Ouvertüre zur Stummen von Portici gespielt, welche, namentlich am Anfange, die Orgel als eine keuchende Lokomotive erscheinen ließ. — Ich komme nun zu dem letzten, mir im Januar d. J. gewordenen Auftrage, die von dem Orgelbaumeister Buckow (wohnhaft zu Hirschberg in Schlesien) neuerbaute Orgel in der deutsch-evangelischen Kirche St. Michael in Prag zu prüfen und abzunehmen. Die Orgeln dieser Stadt sind von derselben mangelhaften Construction, welche ich zu Anfang meines Berichts erwähnt habe. Obgleich mehrere derselben der Stimmenzahl nach bedeutende Werke genannt werden können, so sind sie doch aus obigen Gründen für eine Behandlung nach unsern Ansichten unbrauchbar. Hr. Pitsch, Director eines Orgelinstituts, ein wackerer, fleißiger Mann, lud mich ein, dasselbe zu besuchen. Ich fand ihn in der Mitte seiner Zöglinge; einer derselben trug mir ein eignes sehr gut gearbeitetes Orgelstück in Es und eine Mendelssohn'sche Sonate in A auf der Institutsorgel glatt, sauber und correkt vor; leider war die Bewunderung, welche ich seiner tüchtigen Leistung zollen mußte, trauriger Natur. Das Pedal der Orgel ist ein so verkrüppeltes, unzureichendes, wie mir noch nie eins vorgekommen; es ist nur 8 Fußton und fehlen in der tiefen Octave Cis, Dis, Fis und Gis. Die hohe hat zwar diese vier Töne, ist aber im übrigen an die tiefe angekoppelt und daher auch nur 8 Fußton, außerdem reicht sie nur oben bis a, mithin fehlen noch b, h und c. Um also die Pedalpartie genannter Orgelstücke einigermaßen zur Geltung zu bringen, mußte der Spieler die seltsamsten Capriolen und Sprünge mit den Füßen von der obern in die untere Octave ausführen, weil er stets ergänzen mußte, was einer oder der andern Octave an Tönen gebrach. Außerdem hat die Orgel nur ein Manual mit wenigen Stimmen; sie ist in neuerer Zeit gebaut, und man hat sie so fehlerhaft construiren zu müssen geglaubt, damit die aus diesem Institute hervorgehenden Orgelspieler, im Falle sie später zu einem Organistenamte gelangen, die Einrichtung der Kirchenorgeln mit der des Instituts übereinstimmend finden und nicht irritirt werden. Ist dies nicht sehr traurig? — Es war also bei den hier geschilderten Zuständen sehr natürlich, daß die neue, schön und solid gebaute Orgel in der deutschevangelischen Kirche St. Michael großes Aufsehen erregte. Da die Gemeinde nicht reich und die Kirche nicht groß ist, so konnte nur ein Orgelwerk von 16 Stimmen beschafft werden, indeß muß ich bekennen, hat Hr. Buckow seine Aufgabe bezüglich des Effectes so meisterlich gelöst, daß ich die Orgel ihrem Klange nach für ein Werk von mindestens 22 Stimmen gehalten hätte. Trotz der geringen Registerzahl bietet das Werk, bei gewählter Disposition, eine Auswahl schöner Stimmen, und es läßt sich auf dieser Orgel Alles leisten. Das Hauptmanual enthält: Principal von feinem 15 löth. Zinn 8 F., Bordun 16 f., Flauto grave 8 F., beide Holz Principaloctave 4 F., Füllflöte 4, Superoctave 2 f, Progressiv 3 und 4fach, sämmtlich Zinn. Oberwerk Salicional 8 f. (15löth. Zinn) Viola di Gambe 8 f. dito Doppelflöte 8 f. Birnbaumholz, Oboe 8 f. (Schallkörper 15löth. Zinn)

Flauto d'amour 4 Fuß. Pedal Violon 16 f., Subbaß 16 f., Posaune 16 f. (von seltener Qualität) Violoncell 8 f. (Holz). Manual- und Pedalkoppel. Die Spielart der Orgel ist leicht und angenehm, der Effekt grandios, der Ton der zarteren Stimme lieblich, zum Herzen sprechend, die Intonation schön und gleichmäßig. Material, sowie Arbeit höchst gediegen und sauber. Hr. Buckow, dem wir schon viel bedeutende Werke verdanken, hat sich auch mit dieser Orgel ein bleibendes Denkmal gesetzt; dringend wäre zu wünschen, man gäbe ihm Gelegenheit sich deren noch mehrere in Oesterreich zu setzen. Sollten auch nur in den bedeutenderen Kirchen dieses Staates die Orgeln durch umfassende Reparaturen in kurzer Zeit vervollständigt werden, so dürften sämmtliche tüchtige Orgelbaumeister nicht ausreichen. — Bei meinem damaligen Aufenthalte in Prag wohnte ich in dem Minoritenkloster St. Jacob, wo ich als Protestant die freundlichste Aufnahme fand. Bei dieser Gelegenheit besuchte ich einigemale die zum Kloster gehörende imposante Kirche, wenn ich nicht irre, die längste Prags. In welch' schrecklichem Zustande fand ich indeß die Orgel; sie kreischte nur noch. Aus nur 26 klingenden und engmensurirten Stimmen bestehend reicht sie, selbst wenn alle Pfeiffen ansprächen, für dieses großartige Gebäude keineswegs aus, ganz abgesehen von der oben beschriebenen fehlerhaften Einrichtung. Käme über sie ein Meister wie Buckow, so würde allerdings ein des Gebäudes würdiger Effekt erzielt werden, was um so mehr zu wünschen wäre, da der Prior des Klosters, Hr. Dundacek ein wahrer Kunstfreund ist, und die Kirche an ihrem Chordirector Hrn. Krejci einen tüchtigen Componisten und Orgelspieler besitzt. Es steht zu hoffen, daß die neue Buckow'sche Orgel zu St. Michael den Impuls zu namhaften Verbesserungen der übrigen Werke geben wird.

Hesse.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Gustav Flügel, Op. 30. Weihnachts-Cantaten für Männerchor. Nr. I. in C. Nr. II. in D. Nr. III. in E. — Coblenz, C. J. Falkenberg, 1853. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 10 Sgr. Einzeln jede Nummer à 15 Sgr. Stimmen einzeln à 2½ Sgr.

Der Geist sämmtlicher drei Weihnachtscantaten weicht von dem trivial gewordenen Gleise ab; wir begegnen darin zweien Eigenschaften, die nicht allzu häufig auf dem Gebiete des Männergesangs sichtbar werden, Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit. Zunächst hat der Componist den Grundton für diese Musikgattung gut getroffen und in allen dreien festzuhalten gewußt; es liegt eine gewisse Weihe darüber ausgebreitet, die uns sogleich bemerken läßt, daß wir's hier mit solchen Cantaten, mit nichts anderem zu thun haben. Aus dem tieferem Erfassen eines Gegenstandes folgt von selbst seine ihm eigenthümliche formelle Behandlung. Wir finden daher aus eben diesem Grunde, weil der Componist nicht von der beliebt gewordenen trivialen Seite an seine Aufgabe ging, nicht jene breitgetretenen Alltagsharmonien, jene banal gewordenen Phrasen, sondern eine freiere Behandlung, die an geeigneten Stellen sogar zu einer größeren Polyphonie sich erhebt, und um so mehr wirkt, je weniger sie eine blos äußerliche ist. Obwohl der Componist die contrapunktischen Gestaltungen ziemlich ausgebeutet hat, so weiß er doch die Grenze innezuhalten, über welche hinaus ihr Gebrauch auf diesem Gebiete zweifelhaft wird und mehr einem chaotischen Durcheinander gleicht. Mit Recht hat er die eigentliche Fuge ausgeschlossen; ihre Anwendung finden wir nur in Nr. 3, aber mit weiser Mäßigung und um so größerer Wirkung. Die Lage der Stimmen in sämmtlichen 3 Cantaten ist von der Art, daß keine ihr eigentliches Gebiet überschreitet; insonderheit hat die Lage des 1sten Tenors eine verständige Berücksichtigung erhalten gegenüber den maßlosen und wahrhaft unverschämten Zumuthungen mancher Componisten, die in sinnloser Weise den ersten Tenor förmlich methodisch auf dem hohen a und b abzusetzen verstehen. Hinsichtlich des schönen Geistes steht keine von diesen Cantaten der andern nach; jede hat ihre Eigenthümlichkeit und wird sich günstig wirksam erweisen. Nr. 1 in C trägt mehr feierlichen Charakter, insbesondere schön empfunden ist die Stelle in As-Dur (Mittelsatz) „und Friede auf Erden", mit ihrer wirksamen Einleitung nach Es-Dur. Nr. 2 in D ist freudig, von lebhaftem Ausdrucke; wie die Tonart äußert sie sich mehr nach einer gewissen glänzenden Seite hin. Nr. 3 in E zeigt in freudiger Empfindung eine gewisse Pracht die eine günstig angebrachte Polyphonie noch erhöht. Dem Fugenthema von acht Tacten verzeiht man das eine Mal im ersten Tenor das hohe h gerne, denn es ist eine freudige Strömung darin, die sich bis an die äußerste Grenze wagt, um ihrem Jubel Luft zu machen. Glanzvoll und prächtig ist ihr Schluß mit den daherrollenden Bässen und den breiten Accorcorden. Sie seien Männervereinen angelegentlichst empfohlen.

Emanuel Klitzsch.

Bücher, Zeitschriften.

Thematisches Verzeichniß im Druck erschienener Compositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 65 Seiten in Zinnstich, groß 8v. Nebst einem Anhang mit 5 Registern; 15 Seiten in Typendruck. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 2 Thlr. Netto.
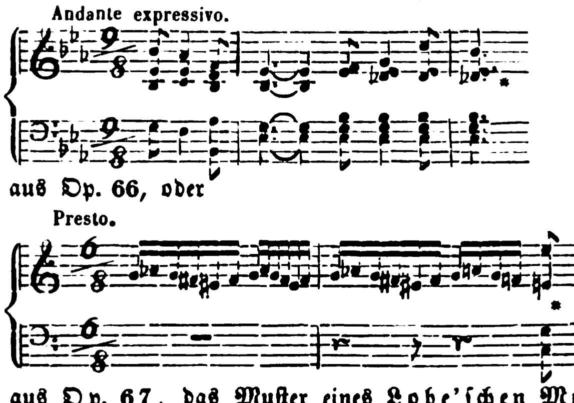
Den, in vieler Hinsicht dankenswerthen Ausgaben der thematischen Verzeichnisse von Beethoven's und Chopin's Werken, hat die thätige Verlagshandlung ein gleiches Verzeichniß der Mendelssohn'schen Werke in eleganter Ausstattung folgen lassen. Mit Opus 100 oder Nr. 29 der nachgelassenen Werke wurde die Veröffentlichung des Mendelssohn'schen Nachlasses geschlossen und somit war ein Nachtrag zu dem, schon früher erschienenen thematischen Verzeichniß der Mendelssohn'schen Werke nothwendig geworden. Das neue Verzeichniß ist nur als Ergänzung zu dem früheren Verzeichniß zu betrachten, dessen Herausgabe wegen der nothwendig bedingten Unvollständigkeit eine verfrühte war. Das frühere Verzeichniß reichte nur bis Op. 66 (S. 44 der Platten) und die Anhänge im Typendruck fehlten sämmtlich. Zum Trost für die Abnehmer jenes Fragmentes, für welches sie seiner Zeit 1 Rthlr. 5 Ngr. gezahlt haben, ist das Supplement dazu separat für 1 Rthlr. zu erhalten.

Eine kritische Besprechung des Mendelssohn-Katalogs muß sogleich mit dem Titel beginnen. Er darf nicht lauten: Thematisches Verzeichniß im Druck erschienener Compositionen, sondern müßte heißen: Thematisches Verzeichniß sämmtlicher (oder aller oder wenigstens der) im Druck erschienenen &c. Dieser Fehler rührt daher, daß man die alte Titelplatte benutzte! Man hätte sie wenigstens einer Revision unterwerfen sollen! Da bis S. 38, (Op. 63) überhaupt die alten Platten benutzt wurden, so ist eine große Ungleichheit in der thematischen Behandlung des Katalogs entstanden.

Der Vorwurf, welchen Theodor Uhlig derartigen thematischen Verzeichnissen früher gemacht hat (Bd. 35 Nr. 11 und Bd. 37 Nr. 17) indem er zeigte, daß die Notenbeispiele musikalischer behandelt werden müßten, wenn sie zweckdienlich sein sollen — trifft diesen Mendelssohn-Katalog in vollem Maße soweit die alten Platten benutzt wurden. Da wo der neue Stich beginnt, (Op. 63, S. 38) ist eine Erweiterung der thematischen Anführungen bemerkbar, welche als Fortschritt, gebührend hervorzuheben ist. So sind z. B. dem Violinconcert Op. 64 in der alten Ausgabe nur 1 Zeile, in der neuen 3 Zeilen Notenstich; den 6 Orgelsonaten Op. 65 in der a. A. 11 Zeilen gewidmet, weil in jener nur die Anfänge der ersten Sätze, in dieser die Anfänge aller Sätze und zwar sämmtlich erweitert mitgetheilt sind.

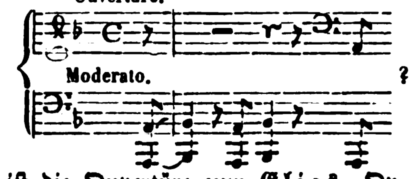
Dieser Eifer hat aber leider sehr bald nachgelassen nnd bei Op. 66 begegnen wir schon dem alten Schlendrian, der sich bei Op. 67 wieder heimisch fühlt und überhaupt an viel weniger Stellen verschwindet, als neu hervortritt. Die Verbesserung in der musikalischen Behandlung ist also keine consequent durchgeführte, sondern erscheint als eine zufällige, durch Raum oder Laune hervorgerufene. Oder sollte etwa der Bearbeiter des Katalogs den Grundsatz von Lobe (respective Wohlbekannten) adoptirt haben, daß der Figureninhalt eines jeden Tactes, also nöthigen Falles auch eine einzige Note, ein Motiv sei? — An solchen Lobe'schen Motiven fehlt es in dem Mendelssohn-Katalog nicht, wohl aber fehlen uns Lobe'sche — — Ohren! Wir wissen nicht, von wem der Katalog angefertigt ist — jedenfalls hat ihn kein musikalischdurchgebildeter Mann verfaßt.

Man trifft allenthalben thematische Anführungen, welche den musikalischen Sinn geradezu beleidigen und den Nothschrei des inneren Ohres nach Auflösung quälender Septimen-Accorde oder nach Fortführung durchgehender Noten, ebenso grausam erregen, als unerbittlich zurückweisen. Man lese folgende Beispiele:
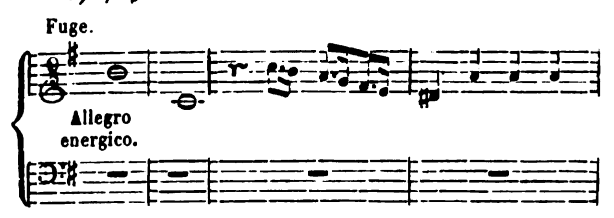


aus Op. 66, oder

aus Op. 67, das Muster eines Lobe'schen Motives! — Was soll man sich bei Folgendem denken;

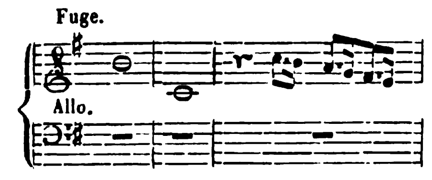


Das ist die Ouvertüre zum Elias, Op. 70! —

Nicht ein einfaches Fugenthema von wenig Noten giebt der Katalog unverstümmelt wieder. Das Fugenthema aus der E-Moll-Fuge (Notre Temps No. 7) heißt:



statt dessen schreibt der Katalog:



Was hat hier nicht zugereicht? der Platz oder der musikalische Verstand? — Sind die Platten nicht zureichend, so mache man den Stich kleiner — oder ist kleinerer Stich nicht elegant genug, so mache man das Format größer! Warum wählt man nicht Quart-Format? —

Wie weitläufig ist das 1ste Thema in der 5ten Orgelsonate (D-Dur Op. 65) behandelt. Es sind ihm ½ und 9½ Tacte gewidmet, während ½ und 7½ vollkommen ausreichend waren und zur Noth sogar ½ und 3½ bis zur 1sten Fermate, genügt hätten. Hier giebt man also 2 Tacte, respective 6 Tacte, zu, während man an anderen Orten halbe Tacte spart. Wie stiefmütterlich ist unter Andern der schöne 114te Psalmen Op. 51 behandelt, dessen 1stes Thema in G-Dur (Ten. e Bass. unisono) unbedingt ganz in 10½ Tacten wiedergegeben werden mußte, während man ihm nur 5 Tacte gewidmet hat. Wenn aber den einzelnen Sätzen des Violin-Concertes Op. 64 je eine Zeile gewidmet war, so verdiente wohl jeder einzelne Satz des Psalmen, wenn er auch in der Partitur nicht separat nummerirt ist, eine separate Anführung. Der 2te Satz in G-Moll (Allegro moderato) mußte mit 6½ Tacten, das Grave in Es-Dur mit ¼ und 3¼ Tacten, das Allegro in C-Dur mit ¼ und 3¼ Tacten und der Schlußsatz in G-Dur wiederum mit 10½ Tacten angeführt werden. Dann kam der Psalmen nicht nur zu seiner musikalischen, sondern der Katalog auch zu seiner vollen ästhetischen Geltung! —

Wenn man den richtigen Weg vor sich sieht, ihn sogar theilweise erkannt hat und (wie hier, leider nur ausnahmsweise verfolgt) ist dann Consequenz in der Durchführung so entsetzlich schwer? Raumersparniß kann und darf bei derartigen Werken nicht maßgebend sein. Denn sie bleiben ein bibliographisches Hülfsmittel für alle Zeiten und sind darum nicht allein einer eleganten und im Allgemeinen sorgfältigen Ausstattung, sondern einer bis in's Kleinste vollständigen und vernunftgemäßen Ausführung bringend bedürftig.

Der Preis kommt bei derartigen Bibliothekswerken nicht in Betracht. Privatleute, namentlich Dilettanten, können hierbei nicht berücksichtigt werden. Und wenn man dennoch auf ihre Theilnahme rechnet, so kann man sicher sein, daß ein Abnehmer, der für einen mittelmäßig guten Katalog 2 Thaler zahlt, für einen vollendet guten auch 2⅔ bis 3 Thaler zahlen wird. Mehr würde die Differenz in keinem Falle betragen haben, wenn man die Themata vernunftgemäß ausgeführt, und somit einen musikalischen Extract aus den Tonwerken geliefert hätte.

(Schluß folgt.)

Gottfried Silbermann

(gest. den 4ten August 1753).

Wie es die Natur der Sache mit sich bringt, geschieht in diesen Blättern nur selten des Orgelwesens, insbesondere des Orgelbaues Erwähnung. Um so mehr ist die Gelegenheit zu ergreifen, die sich jetzt uns bietet, einmal im Allgemeinen diesem Gegenstande einige Worte zu leihen. Wir feierten nämlich in diesen Tagen den 100jährigen Todestag des Mannes, der noch immer als der Mittelpunkt und Schöpfer der neueren Orgelbaukunst dasteht und noch immer als solcher, ja immer höher gefeiert wird, je mehr sich in neuster Zeit ein Streben nach höherer Vervollkommnung dieses Rieseninstrumentes Bahn zu brechen sucht. Da dieses Bestreben aber hauptsächlich sich um die Frage bewegt, ob der von Silbermann eingeschlagene Weg der richtige ist oder ob er verlassen werden müsse, um den Ansprüchen höherer Kunstforderungen zu genügen, so drängt sich gerade jetzt, 100 Jahre nach des großen Mannes Tode, die Verpflichtung auf, darauf hinzuweisen, welches die principielle Bedeutung dieses Mannes für die Kunst ist. — Die Lebensgeschichte Silbermanns ist in weiten Kreisen bekannt, sein Ruhm ist fast über die ganze musikalische Welt verbreitet, darum können wir davon absehen, von seinem Leben, von seiner in vielen Anekdoten gefeierten kernigen deutschen Persönlichkeit, von seiner ausgedehnten Wirksamkeit zu berichten. Sachsen zumal, dem er allein seine Dienste weihte und

das 47 Werke aus seiner Hand erhielt, vernimmt noch heute die Klänge seiner Werke und kennt gar wohl den Meister, der sie schuf. Und wie die Zeit, der er angehörte, überhaupt geneigt war, Neues und Bewundernswerthes mit einem geheimnißsuchenden Auge zu betrachten, so hat die hohe Anerkennung, die ihm mit Recht noch heute gezollt wird, bei Halbkundigen noch vielerlei jener wunderlichen Urtheile fortleben lassen. Man hört, das Metall seiner Pfeifen habe er durch eine Mischung gewonnen, deren Stoffe und Methode noch jetzt ein unentdecktes Geheimniß sei, er habe die Hölzer für Pfeifen und mechanische Theile der Orgel nur aus gewissen von ihm chemisch untersuchten Boden gewonnen, und andres dergl. mehr. Man braucht nicht auf die Forschungen der Akustik hinzuweisen, einfache Beobachtungen im Orgelbau zeigen wie wenig dies für die Tonerzeugung von Bedeutung war. Es war allein das vernünftige Denken innerhalb einer scharfsichtigen Beobachtung und Erfahrung, eine unermüdliche Energie, die aus Liebe zur Sache selbst hervorging, was den Meister befähigte, das zu leisten, was er geleistet. Jenes Alles beherrschende Denken gab seinen Werken die Einfachheit der Mechanik, die schöne Ordnung, Uebersichtlichkeit und Zugänglichkeit aller Theile eines noch so umfänglichen Werks, wodurch seine Orgeln sich vor allen seiner Zeit und noch vor vielen unserer Zeit auszeichnen. „Der gerade Weg in der Structur ist der beste und er muß überall zu finden sein" das war der Gedanke, der ihn überall leitete und seinen Werken die Einfachheit und Einheit lieh. Diese Einheit des Ganzen aber war ihm natürlich der Ton. Mit scharfem beobachtendem Geiste und mit energischem Willen erstrebte er hierin die künstlerische Vollendung. Die gleichmäßige, kraftvolle und angenehme Intonation war die Krone seiner Werke, und ist es ja eben, die den Meister in diesem Fache ziert. Wenn wir absehen von den leider fast zahlreichen bloßen Verfertigern von Orgelwerken, die in unserer Zeit durch niedere Preise auch ihre Thätigkeit zu finden wissen, so können wir hier besonders darauf hinweisen, wie sehr sich Silbermann's Methode in der Intonation bis heute bewährt hat. Viele neueren Werke zeigen dies, namentlich die herrlichen Leistungen eines Jehmlich in Dresden, welcher, wie es ja bekannt ist, rein von Silbermann's Princip ausgehend eine Intonation von hoher Vollendung geschaffen hat. Darauf möchten wir die hinweisen, welche meinen, andere Mensuren und andere Anlage des Ganzen müsse angestrebt werden, um im Orgelbau weiter zu kommen. Wie Silbermann endlich bei allen seinen Bauten immer und zwar mit der größten Sorgfalt darauf dachte, die Materialien so zu wählen und die Arbeit in allen Theilen mit der Genauigkeit auszuführen, daß dem vollendeten Werke lange Dauer gesichert wäre, das hat die Zeit am besten dargethan. Viele seiner Werke stehen noch heute ohne einer umfassenden Reperatur bedurft zu haben. Diese Dauerhaftigkeit der Werke muß ebenso immer ein Hauptgesichtspunkt bleiben und leider in unserer Zeit gar oft, um billige Preise stellen zu können, hintangesetzt werden. Darum wünschen wir, das in dem Allen die Silbermannischen Grundsätze fort und fort Grundlage seien für alles Weiterstreben; wünschen aber insbesondere, das kein Orgelbauer sich für Meister in seinem Fache ansehe, bevor er nicht Silbermann gründlich kennen gelernt hat; wünschen endlich daß man heute, 100 Jahre nach seinem Tode, und Jahrhunderte fort, ihm so die verdiente Ehre gebe. — H. J.

Die Ouvertüre zum „fliegenden Holländer". *)

Von R. Wagner.

Das furchtbare Schiff des fliegenden Holländers braust im Sturme daher; es naht der Küste und legt am Lande an, wo seinem Herren dereinst Heil und Erlösung zu finden verheißen ist; wir vernehmen die mitleidsvollen Klänge dieser Heilsverkündigung, die uns wie Gebet und Klage erfüllen: düster und hoffnungslos lauscht ihnen der Verdammte; müde und todessehnsüchtig beschreitet er den Strand, während die Mannschaft, matt und lebensübernächtig, in stummer Arbeit das Schiff zur Ruh' bringt. — Wie oft erlebte der Unglückliche schon ganz das Gleiche! Wie oft lenkte er sein Schiff aus den Meerfluthen nach dem Strande der Menschen, wo ihm nach jeder siebenjährigen Frist zu landen vergönnt war; wie oft wähnte er das Ende seiner Qual erreicht, und ach! — wie oft mußte er furchtbar enttäuscht sich wieder aufmachen zur wahnsinnig irren Meerfahrt! Seinen Untergang zu erzwingen, wüthete er hier mit Fluth und Sturm gemeinsam wider sich: in den gähnenden Wogenschlund stürzte er sein Schiff, — doch der Schlund verschlang es nicht; zur Brandung trieb er es an die Felsenklippe, — doch die Klippe zerschellte es nicht. All die schrecklichen Gefahren des Meeres, deren er einst in wilder Männerthaten Gier lachte, jetzt lachen sie seiner — sie gefährden ihn nicht: er ist gefeit und gesegnet, in alle Ewigkeit auf der Meereswüste nach

*) Aus dem Programm des Züricher Musikfestes.

Schätzen zu jagen, die ihn nicht erquicken, nie aber zu finden, was ihn einzig erlöste! — Rüstig und gemächlich streicht ein Schiff an ihm vorbei; er vernimmt den lustig traulichen Gesang der Mannschaft, die auf der Rückfahrt sich der nahen Heimath freut: Grimm faßt ihn bei diesem heitern Behagen; wüthend jagt er im Sturm vorbei, schreckt und scheucht die Frohen, daß sie in Angst verstummen und fliehen. Aus furchtbarem Elend schreit er da auf nach Erlösung: in die grauenvolle Männeröde seines Daseins soll nur — ein Weib ihm das Heil bringen können! Wo, in welchem Lande weilt die Retterin? Wo schlägt seinen Leiden ein fühlendes Herz? wo ist sie, die ihn nicht flieht in Grausen und Schreck, wie diese feigen Männer, die bang das Kreuz vor seiner Ankunft schlagen? — Da bricht ein Licht in die Nacht; wie ein Blitz zuckt es durch seine gequälte Seele. Es verlischt und wieder strahlt es auf: der Seemann faßt den Leuchtstern fest in's Auge und steuert rüstig durch Fluth und Woge auf ihn zu. Was ihn so mächtig zieht, es ist der Blick eines Weibes, der voll erhabener Wehmuth und göttlichem Mitgefühl zu ihm dringt! Ein Herz erschloß seine unendlichste Tiefe dem ungeheuren Leiden des Verdammten: es muß sich ihm opfern, vor Mitgefühl brechen, um mit seinem Leiden sich zu vernichten. Vor dieser göttlichen Erscheinung bricht der Unselige zusammen, wie sein Schiff in Trümmer zerschellt: der Meeresschlund verschlingt dieß; doch den Fluthen entsteigt Er, heilig und hehr, von der siegprangenden Erlöserin an rettender Hand der Morgenröthe erhabenster Liebe zugeleitet.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements zc. Die Sängerin Tedesco aus Paris singt gegenwärtig in London und erhält einem deutschen Blatte zufolge alle den Beifall, den man früher Johanna Wagner zugedacht.

Sophie Cruvelli hat ein glänzendes Engagement für nächsten Winter nach Madrid angenommen.

Der Tenorist Bernard aus Hannover gastirte mit großem Beifall in Hamburg.

Der Bassist d'Alle Aste giebt gegenwärtig in Regensburg einige Gastrollen.

In Leipzig gastirte die Soubrette Frl. Pollack vom Hoftheater zu Cassel; Frau Günther-Bachmann trat nach längerer Zeit zum ersten Male wieder als Page im „Johann von Paris" auf; Reer beschloß sein Gastspiel als Chapelou im „Postillon von Lonjumeau."

Neue und neueinstudirte Opern. Die Oper „Tony" des Herzogs von Sachsen-Coburg soll am 13ten September in Hannover zum ersten Male in Scene gehen, die neuen Decorationen dazu sind vollendet. In München wird ihre Aufführung am 24sten September erfolgen

Vermischtes.

Magdeburger Blätter berichten, daß der zum Tode verurtheilte Giftmischer Hartung um Aufschub seiner Hinrichtung gebeten habe, bis er eine von ihm gedichtete und componirte Oper vollendet, die er seinen Kindern zur — Begründung einer sorgenfreien Existenz hinterlassen wolle. Hr. Hartung scheint im Voraus einzusehen, daß die Oper eines Giftmischers viel Effect machen müsse, weil sie etwas durchaus Neues ist.

Man schreibt aus **Wiesbaden** vom 24sten Juli. In unserer musikalischen Welt ereigneten sich zwei Fälle von ansehnlicher Bedeutung; der erste war das Concert von Vieuxtemps, welches im Reunionssaale stattfand und in welchem der berühmte Künstler eben so durch erstaunliche Virtuosität, wie durch Stärke und Reinheit seines Tones auf der Violine zu allgemeinem Enthusiasmus hinriß. Das Concert des Hrn. Vieuxtemps wurde durch verschiedene Liedervorträge der Frau Henriette Moritz unterstützt, das herrliche Lied Mendelssohn's: „Auf Flügeln des Gesanges", möchte wohl schwerlich von irgend einer Sängerin anmuthiger und mit tieferer Empfindung vorgetragen werden, als dies im Vortrage der Frau Moritz der Fall war. — Das zweite Ereigniß in unserer musikalischen Welt war die dritte Vorstellung des „Lohengrin" vor übervollem Hause und mit neuer Besetzung der Partie der Elsa durch Frau Moritz; es genüge die einfache Notiz, daß Frau Moritz sowohl im Gesange als im Spiele Vortreffliches leistete und sich aufs Neue als ein nicht genug zu schätzendes Mitglied unserer Oper bewährte, von dem wir leider hören müssen, daß es nicht lange mehr in unserer Mitte bleiben wird.

Hr. Kapellmeister **Schindelmeisser** in Wiesbaden schreibt uns in Bezug auf die in Nr. 3 befindliche an ihn gerichtete Anfrage: „Es wird mir vorgeworfen, ich sei Schuld, daß Tannhäuser bei uns keinen durchgreifenden Erfolg gehabt, weil ich mehrere unpassende Kürzungen und Weglassungen darin vorgenommen. Hierauf erwidere ich: 1) Wagner's Tannhäuser ist seit Ende November 1852, also seit 7½ Monaten, zwölf Mal mit stets gesteigertem Beifall gegeben worden. 2) Es sind von mir mit Ausnahme von 24 Tacten im 2ten Finale nur sämmtliche, von Wagner selbst gemachte Striche beibehalten. 3) Wir haben jetzt den Lohengrin ohne alle Striche mit einem für unsere beschränkten Kräfte beispiellosem Erfolg gegeben."

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Pianoforte.

A. G. Ritter, Op. 18. Sonate für das Pianoforte. Der instructiven Sonaten Nr. 2. Magdeburg, Heinrichshofen. 20 Sgr.

Ein für schon vorgeschrittene Schüler sehr empfehlenswerthes Werk. Es ist hier allen den Anforderungen genügt, die man an eine instructive Sonate stellen muß, welche nicht allein auf Ausbildung der technischen Fertigkeit, sondern auch auf Geschmacksbildung und Wirkung und Förderung künstlerischen Strebens berechnet ist. Die Behandlung des Instrumentes ist eine durchaus solide, die jedoch den Fortschritten des modernen Clavierspiels Rechnung trägt, die Form ist abgerundet und mit großem Geschick gehandhabt, die Gedanken sind frisch und dem Zwecke des Werkes entsprechend. Mögen dieses und ähnliche nicht allzuhäufig vorhandene Werke eine recht weite Verbreitung bei Lehrern und Lernenden finden.

Ad. Trube, Op. 21. Jugendblüthen. Kleine und leichte Phantasien über beliebte Jugend- und Volkslieder für das Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Nr. 1 und 2. à 10 Sgr.

Neben dem Zwecke der Erlangung technischer Fertigkeit müssen gute Uebungsstücke auch mit Rücksicht auf Läuterung und Ausbildung des Geschmackes geschrieben sein, nicht aber, wie dies oft geschieht, durch Trivialitäten, durch mißhandelte Melodien aus nicht immer den besten Opern von vornherein schon jeden guten Keim in der Seele des Kindes ersticken. Man hat in neuerer Zeit oft und zum Theil mit Glück Volkslieder, besonders deutsche, den Uebungen für Pianoforte zu Grunde gelegt. Es ist dies gewiß sehr zu billigen, namentlich wenn es in der Weise geschieht, wie in L. Köhlers nicht genug zu empfehlendem, in d. Bl. bereits besprochenem Werke. Auch in vorliegendem Werkchen sind deutsche Volkslieder zu instructivem Zwecke benutzt; heißt das aber nicht jedem natürlichen Gefühl hohnsprechen, den Geschmack gründlichst verderben, wenn Lieder wie das bekannte: „So viel Stern' am Himmel stehen" oder „Stille Nacht, heil'ge Nacht", die unser Volk im langsamen Dreivierteltact singt, sowie es Text und Musik verlangen — wenn diese tief und wahr empfundenen Lieder im Zweivierteltact Allegretto, ähnlich einer Polka, gespielt werden sollen? Wenn musikalische Fabrikarbeiter und Tanzmusikmacher sich mit Flotow'schen oder ähnlichen Opernfirlefanz dergleichen Verballhornungen erlauben, so erscheint dies bei aller Miserabilität doch noch nicht so verwerflich, als wenn die edlen, vom Volke in seiner Naivetät geschaffenen oder als Eigenthum aufgenommenen Weisen in die spanischen Stiefeln der Trivialität gezwängt werden, um so mehr, wenn dies zu instructiven Zwecken geschieht. Das technische, wenn auch als solches nicht sehr bedeutende Geschick, mit dem vorliegende zwei Phantasien geschrieben sind, kann den gerügten großen Fehler nicht aufwiegen.

Jul. Weiß, Joseph Haydn's berühmteste Compositionen für junge Pianisten mit Fingersatz und ohne Octavenspannung bearbeitet. Liefg. I. Nr. 1—6. Berlin, Schlesinger. Jede Nummer 12½ Sgr.

Wir haben bereits bei Erscheinen der von dem Verfasser für die Jugend bearbeiteten Bruchstücke aus Beethoven's Werken anerkannt, daß diese Bearbeitungen mit Geschick und Sachkenntniß gemacht waren, haben uns aber schon damals nicht damit einverstanden erklärt, daß aus dem Zusammenhange gerissene Bruchstücke von großen Werken und namentlich von Meisterwerken ersten Ranges für den Unterricht zugestutzt werden. Dasselbe gilt auch von vorliegender aus Haydn's Werken gezogener Sammlung. Will man die schon reiferen Schüler, die aber technisch noch nicht so weit sind, um große symphonische Werke in den üblichen Clavier-Auszügen zu spielen, mit diesen nach und nach bekannt machen, um den Geschmack zu bilden, so gebe man ihnen lieber ein leichteres Arrangement einer ganzen Symphonie oder noch besser, man verschaffe ihnen einen vierhändigen Clavier-Auszug, in welchem die für den Schüler bestimmte Partie dessen technischer Fertigkeit entspricht und in die des Lehrers möglichst viel zur Vervollständigung des Ganzen gelegt ist.

Für Pianoforte zu vier Händen.

C. F. Ehrlich, Op. 22. Kleine vierhändige Clavierstücke für die ersten Anfänger. Heft II. Molltonarten. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Von den fünf in diesem Hefte enthaltenen Uebungsstücken gehen zwei aus A-Moll, die übrigen aus D-Moll, E-Moll und G-Moll. Die Stücke selbst sind wohlklingend und für den Unterricht zu empfehlen.

Für Gesang.

J. Ch. W. Hahn, Op. 23. Zehn Lieder von A. L. Lua für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Offenbach, André. 18 Kr.

Zur Uebung für Gesangsschüler im Kindesalter sind diese kleinen Lieder zu empfehlen. Text und Musik sind dem

Fassungsvermögen der Kinder angepaßt, ohne trivial und langweilig zu werden. Die Begleitung ist natürlich sehr einfach und größtentheils so, daß das singende Kind bei einiger weniger Fertigkeit im Pianofortespiel sich ohne große Schwierigkeit selbst begleiten kann.

Carl Seeger, Op. 8. Zehn rhythmische Choräle der evangelischen Kirche, dreistimmig für Schulen bearbeitet. Offenbach, André. 12 Kr. Partie-Preis 9 Kr.

Diese mit Sachkenntniß und Geschick dreistimmig gesetzten Choräle verdienen allen Elementar-Schulanstalten empfohlen zu werden. Der Bearbeiter hat die schönsten und bekanntesten in der evangelischen Kirche gebräuchlichen Choräle ausgewählt und soweit dies möglich war, Namen der Componisten mit Angabe der Zeit, wenn diese gelebt haben, ihnen beigefügt. Der sehr billige Partie-Preis erleichtert die Anschaffung dieser werthvollen Sammlung.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Th. Krause, Op. 55. Ave Maria. **Andante und Variationen für das Pianoforte. Minden, Fischer u. Comp. 12½ Sgr.**

Das religiöse Thema ist hier zu einem brillanten und eleganten Salonstücke verarbeitet. Die Behandlung des Instrumentes zeigt einen Componisten, der für das Pianoforte zu schreiben versteht. Die Variationen verlangen vom Spieler eine tüchtige technische Ausbildung und sind daher mittleren Pianisten kaum zugänglich. Ob es jedoch künstlerisch zu rechtfertigen ist, ein solches Thema einem Unterhaltungsstücke zu Grunde zu legen, das ist eine Frage, welche die Kritik nicht mit einem Ja beantworten kann.

Fr. Grützmacher, Op. 5. Huit pensées musicales pour le Piano. **Leipzig, Whistling. 25 Ngr.**

Der Componist giebt in diesen acht kleinen Musikstücken viel Ansprechendes im leichteren Salonstyl. Die einzelnen Nummern entsprechen bezüglich ihres Charakters im Ganzen den ihnen beigegebenen Ueberschriften, welche nur einen solchen Inhalt andeuten, der überhaupt musikalisch wieder zu geben ist. Zur lehrreichen Unterhaltung für schon etwas weiter vorgeschrittene Schüler ist das Werkchen zu empfehlen. Daß aber diese von einem deutschen Componisten geschriebenen kleinen Musikstücke einen französischen Titel und französische Ueberschriften tragen, ist nicht ganz zu rechtfertigen, denn wenn das Werk auch gewiß nicht ohne Werth ist, so dürfte es doch schwerlich auch außerhalb Deutschlands eine so große Verbreitung finden, daß die Bezeichnungen in einer fremden Sprache nothwendig wären.

H. Stiehl, Op. 25. Idylle für das Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 8 Sgr.

Ein melodiöses mit technischem Geschick im leichteren Styl gehaltenes Unterhaltungsstück. Zur Uebung im Vortrage für schon vorgeschrittene Schüler namentlich ist diese ansprechende Kleinigkeit zu empfehlen.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Cherubini, L., Ouverturen für Orchester in Partitur. Nr. 1. Ali Baba Nr. 2. Die Abenceragen. Nr 3. Medea Nr. 4. Der Wasserträger. Nr. 5. Elise. Nr. 6. Faniska. Nr. 7. Lodoiska. Nr. 8. Anacreon. Nr. 9. Der portugiesische Gasthof. à 1 Thlr. 10 Ngr.
— —, Dieselben in Stimmen. Nr. 6. Faniska. Nr. 7. Lodoiska. Nr. 8. Anacreon. Nr. 9. Der portugiesische Gasthof. à 2 Thlr.
Gade, Niels W., Op. 23. Frühlingsphantasie. Concertstück für vier Solostimmen, Orch. und Pianof. Klavierauszug mit Text. 2 Thlr.
— —, Dasselbe. Klavierauszug zu 4 Händen ohne Worte. 2 Thlr.
Hollstein, F. von, Op. 2. Sechs Gesänge für vierstimmigen Männerchor. 1 Thlr. 5 Ngr.
Liszt, Fr., Missa quattuor vocum ad aequales (II TT. et II BB) concinente organo. Part. 1 Thlr. 15 Ngr.
— —, do. Singulae Partes. 1 Thlr.
— —, Pater Noster et Ave Maria. Part. 15 Ngr.
— —, do. Singulae Partes. 10 Ngr.
Lumbye's Tänze für das Pianoforte. Nr. 106. La Coquette, Walzer. 15 Ngr. Nr. 107. Petrine-Galopp. 7½ Ngr. Nr. 108. Therese, Polka. 7½ Ngr.
Méhul, F., Ouverture du jeune Henry à grand Orchestre. Nouv. Edition. 2 Thlr. 10 Ngr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Doppelfuge mit Choral aus Op. 35. Nr. 1. für Orgel arrangirt von Robert Schaab. 12½ Ngr.
Nater, J., Op. 6. Acht kleine Klavierstücke. 25 Ngr.
Radecke, R., Op. 10. Erinnerung an den Harz. Sechs characteristische Tonstücke für Pianoforte. 25 Ngr.
Willmers, R., Op. 87. Allegro-Scherzo. Morceau brillant pour le Piano. 25 Ngr.

Neue Musikalien.
Verlag von *Joh. André* in Offenbach a. M.

Pianoforte mit Begleitung.

Cramer, H., u. Wichtl, Potpourri No. 19. Die Stumme von Portici für Pianof. und Violine. 1 Thlr.
— —, do. do. für Pianof. u. Flöte. 1 Thlr.
Lindner, Aug., Op. 18. für Violine mit Pianof.
No. 1. Ständchen von *Schubert.* 15 Sgr.
„ 2. Ave Maria von *Schubert.* 15 Sgr.
„ 3. Lob der Thränen von *Schubert.* 15 Sgr.
„ 4. Volkslied: Letzte Rose, aus Martha. 15 Sgr.
„ 5. Adelaide von *Beethoven.* 15 Sgr.
„ 6. Hymne aus Stradella. 15 Sgr.
— —, Op. 18. Dieselben No. 1 — 6. in leichter Ausgabe. à 15 Sgr.

Pianoforte zu 4 Händen.

Mozart, W. A., Sonate G-dur, nachgelassenes Werk. quer-4. 25 Sgr.
(Diese Sonate erscheint später auch hoch-4.-Format.)

Pianoforte-Solo.

Burgmüller, Franç, Quadrilles No. 7. aus Haymonskinder. 10 Sgr.
„ 8. aus Indra. 10 Sgr.
Cramer, H., Op. 104. Collection de Morceaux élégants.
No. 1. Sedlianska, Polka de *Petrak.* 12½ Sgr.
„ 2. Träume auf dem Ocean de *Gungl.* 12½ Sgr.
„ 3. Sturm-Marsch, Galopp de *Bilse.* 12½ Sgr.
„ 4. Amalien-Galopp de *Lumbye.* 12½ Sgr.
„ 5. Fleurs de Fantaisie de *Gungl.* 12½ Sgr.
„ 6. Wiener Polka de *Strauss.* 12½ Sgr.
Clementi, M., Sonaten. No. 17. F. 17½ Sgr. No. 18. A. 20 Sgr. No. 19. C. 15 Sgr. No. 20. Es. 15 Sgr.
Gretscher, Franç., Op. 21. Accents de joie et de reconnaissance. 12½ Sgr.
— —, Op. 22. Second Mazurka. Op. 23. Barcarole. zu 12½ Sgr.
Kircher, J., Op. 15. Deux Mazourkas élégantes. No. 1 u. 2. à 12½ Sgr.
Kuhe, Guill, Op. 41. Au bord d'un lac, Idylle. 10 Sgr.
Lutz, W., Op. 17. Frühlingsgruss, Impromptu. 7½ Sgr.
Neumann, Edm., Tänze.
No. 10. La belle Jardinière, Polka-Mazurka. 5 Sgr.
„ 11. Grande Polka Infernale, Op. 37, mit Vignette. 10 Sgr.
„ 14. L'Eclipse, Polka de Londres, arrangée. 5 Sgr.
„ 16. Pepita-Polka, mit illum. Vignette. 5 Sgr.
„ 17. Indra, Galop et Polka, mit illum. Vignette. 10 Sgr.
Pentenrieder, X., Erinnerung au Schliersee, 2 Ländler. 7½ Sgr.
Schmitt, Aloys, Op. 114. B. Methode des Klavierspiels, 2te Stufe, Uebungsstücke. 1 Thlr. 4 Ngr.
Spintler, Chr., Tänze. No. 3. Helenen-Galopp. No. 4. Mina-Polka. No. 5. 2 Polka-Mazurka. zu 5 Sgr.
No. 6. Glöckchen-Galopp. No. 8. Wiener Polka. zu 5 Sgr.
„ 7. Frühlings-Boten-Galopp. 7½ Sgr.
Strakosch, M., Tremolo in Octaven. 10 Sgr.
Széchényi, C., Neue Tänze.
No. 1. 42 Bäder in Wiesbaden, Polka. 5 Sgr.
„ 2. Palais-Galopp. No. 3. Georginen-Polka. zu 5 Sgr.
Voss, Ch., Op. 148. La Dame blanche, Fantaisie brillante. 25 Sgr.
— —, Op. 150. No. 1. Der rothe Sarafan. No. 2. 's Mailüfterl. Transcrits. zu 15 Sgr.
— —, Op. 152. La Muette de Portici, grande Fantaisie de Concert. 1 Thlr.

Gesang-Musik.

Abt, Franz, Op. 90. Deutsche Volkslieder. No. 4. Herzeleid, mit Pianof. 5 Sgr.
André, J. B., Acht Lieder für eine Singstimme mit Pianof. Heft 1, 2. zu 12½ Sgr.
Bach, J. S., Arie „Mein gläubig Herz frohlocke" f. Sopr. mit Pianof. u. Vcelle. F-dur. 12½ Sgr.
Dieselbe für Sopr. mit Pianof. (ohne Vlle.) und f. Alt (C-dur). zu 9 Sgr.
Brosig, M., Op. 17. Fünf Lieder für eine Bassstimme mit Pianof. compl. 17½ Sgr.
Dieselben einzeln No. 1—5. à 5 Sgr.
Buhl, Aug., Op. 1. Sechs Lieder für Tenor oder Sopran mit Pianof. 20 Sgr.
Drinnenberg, J., Amaranth (von *Oscar v. Redwitz*), 50 Lieder f. 1 Singst. mit Pianof. in 1 Bd. broch. 4 Thlr. (Commissions-Artikel, wird nur auf Verlangen versendet.)
Gumbert, Ferd., Op. 34. No. 2. Scheiden, Leiden, von *Geibel*, für Alt oder Bariton mit Pianof. 5 Sgr.
No. 5. Ständchen von *Sternau*, für Alt oder Bariton m. Pf. 5 Sgr.
— —, Op. 52. Ländler „Wie mir's im Herzen schwer" mit Pianof. 10 Sgr.
— —, Op. 53. Fünf Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianof. compl. 17½ Sgr.

Dieselben einzeln: No. 1. Gondoliera. 5 Sgr.
No. 2. In dieser Stunde denkt sie mein. 5 Sgr.
„ 3. Es ist der Freund, der dein gedenket. 5 Sgr.
„ 4. Sängers Heimath. 5 Sgr.
„ 5. Die stille Rose. 5 Sgr.
Mozart, W. A., Duett „Welch' ängstliches Beben" zur Oper: Die Entführung. 17½ Sgr.
Pentenrieder, X., Op. 30 Zwei Duetten für Sopran und Alt mit Pianof. 18 Sgr.
Daraus einzeln Nr. 1. Schwelle die Segel. 5 Sgr.
Schmitt, G., Die stille Wasserrose, Lied für 1 Singstimme mit Pianof. 5 Sgr.
Struth, A., Op. 16. Liederkranz für die Jugend. netto 12½ Sgr.

Verschiedenes.

Mozart, W. A, 2 Serenaden für 2 Ob., 2 Clar., 2 H. und 2 Fag. Partitur. No. 1, 2. à 25 Sgr.
— —, Adagio für 2 Clarinetten und 3 Bassethörner. Nachgelassenes Werk. Partitur. 7½ Sgr.
Reissiger, C. G., Op. 199. Quatuor für Pianof., Violine, Alt und Vcelle. 2 Thlr. 15 Sgr.

An die Besitzer von Handschriften J. S. Bach'scher Werke.

Eine schon früher erlassene Aufforderung von Seiten des unterzeichneten Directoriums, die von der *Bachgesellschaft* unternommene Herausgabe der sämmtlichen Werke *Bach's* durch Mittheilung und Nachweis handschriftlicher Compositionen desselben zu unterstützen, ist nicht erfolglos geblieben und hat von verschiedenen Seiten her schätzbare Mittheilungen veranlasst, für welche öffentlich den aufrichtigsten Dank zu wiederholen eine angenehme Pflicht ist. Indessen sind ohne allen Zweifel noch viele handschriftliche Hülfsmittel in einzelnen Sammlungen unbenutzt vorhanden, und die Unterzeichneten erlauben sich um so zuversichtlicher ihre bereits ausgesprochene Bitte zu wiederholen, da die ersten Bände ihrer Publication jetzt vorliegen und die gesteigerte Theilnahme des musikliebenden Publicums die regelmässige Fortsetzung derselben garantirt. Jeder Nachweis handschriftlicher Compositionen *Bach's*, in der Urschrift oder in zuverlässigen Abschriften, wird willkommen sein, so wie für die Benutzung oder Erwerbung der als brauchbar sich erweisenden eine angemessene Entschädigung bereitwillig geleistet werden wird.

Leipzig, 1. Juli 1853.

Das Directorium der Bachgesellschaft.

Musikdir. M. Hauptmann, Organist C. F. Becker. Kapellmstr. J. Rietz, Prof. O. Jahn. Breitkopf u. Härtel.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. № 7. Den 12. August 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe

von

Richard Pohl.

Achter Brief.*)

Untersuchungen über Stärke und Reinheit des Schalles. Wirkung von Orchestermassen. Einfluß der Luft und Temperatur.

(Fortsetzung.)

Daß bei der Concertprobe im leeren Saal, wo niedrige Temperatur und trockne Luft vorhanden, alle Musikstücke frischer und heller, alle Instrumente stärker und klangvoller erscheinen ist eine bekannte Erfahrung. Man sollte sie nur mehr nützen, als geschieht, und alle zu Gebote stehenden Mittel anwenden, um auch im gefüllten Concertsaal die Luft so trocken und frisch und die Temperatur so niedrig als möglich zu erhalten.**) Dies müßte schon aus Rücksicht gegen das Orchesterpersonal und Publikum geschehen; noch mehr aber, um theils die Instrumente vor Verstimmung zu schützen, theils deren Klang-Frische und Stärke zu erhalten. Wie das zusammenhängt, haben wir zunächst zu untersuchen.

Welchen wesentlichen Einfluß die jedesmalige Beschaffenheit der Luft auf die Fortpflanzung und Stärke des Schalles äußert, geht schon daraus hervor, daß oft sehr intensives Geräusch selbst aus geringer Entfernung nicht gehört wird, wenn die Luft nicht „günstig disponirt" ist. Am stärksten ist der

*) Fortsetzung von Nr. 4 dieses Bandes. Wegen der, durch Schuld des Verfassers veranlaßten Verzögerung der Fortsetzung bittet dieser den freundlichen Leser um Nachsicht.

) Zu dem Zweck müßten zunächst alle Concertsäle mit **Luftheizung, der trockensten von allen Heizungen, nur mäßig erwärmt werden. Gefahr für die Lungen wäre nicht zu fürchten, da durch große Menschenmassen Feuchtigkeit genug entwickelt wird. Die Luftheizung hat auch den zweiten Vortheil, stets *frische* Luft einzuführen. An der Decke der Concertsäle müßten Oeffnungen in hinreichender Anzahl angebracht werden; durch welche mittelst Röhren und Ventilatoren fortwährend die heiße, feuchte Luft energisch ausgesaugt würde. Endlich müßten neben den Oeffnungen für die Luftheizung am Fußboden des Saales auch Röhren münden, welche frische kalte Luft zuführten, und Gefäße mit ungelöschtem Kalk oder noch besser Chlorcalcium aufgestellt werden, um die überflüssige Feuchtigkeit an sich zu ziehen. Ein Aufwärter müßte für Regelung des warmen und kalten Luftstromes und der Ventilationsabzüge, mittelst Hähnen und Klappen, während des ganzen Concertabendes sorgen. Auf diese Weise könnte man eine ähnlich gleichmäßige und doch immer luftfrische Temperatur erhalten, wie sie z. B. bei Bädern mit ab- und zufließendem Wasser erzielt wird.

Schall bei hohem Barometerstand, bei heiterer, aber dampf- und dunstfreier Luft und bei niedriger Temperatur. Also im Sommer z. B. an kühlen Morgen oder kurz nach einem Gewitter, im Winter an hellen und kalten Tagen. Am schwächsten ist der Schall bei heißer, trüber und dunsterfüllter Atmosphäre z. B. vor und während eines Gewitters, bei starkem Nebel, und im Winter bei Schneegestöber oder Thauwetter. Einige merkwürdige Beispiele davon führt Dove an.*)

Bei Cassano an der Adda, wo der Herzog von Vendome den Angriff des Prinzen Eugen abschlug, entschuldigte sich der, mit einem Armeecorps nur zwei Stunden davon abwärts am Flusse zu Rivolta postirte Großprior, Bruder des Herzogs, damit, ihm nicht zu Hülfe geeilt zu sein, weil er keinen Kanonendonner gehört habe, wobei er die ihn begleitenden Offiziere zu Zeugen aufrief. Diese Schlacht fand in den Nachmittagsstunden eines heißen und schwülen Tages (am 15ten August) statt.

Bei Montereau an der Seine, wo der Prinz v. Würtemberg von früh 10 Uhr bis Abends 5 Uhr das Schlachtfeld gegen Napoleon behauptete, dann aber zum Rückzug genöthigt wurde, und wo ein Feuer von mehr als 100 Geschützen stattfand, wurde dieses aufwärts an der Seine zu Bray vom Fürsten Schwarzenberg und seinen Officieren in einer Entfernung von 2 deutschen Meilen nicht gehört. Der Mittags dorthin abgeschickte preußische Officier hörte die Schlacht erst in der Entfernung einer deutschen Meile. Der 25ste Januar, an welchem sich dies ereignete, war ein für die Jahreszeit heiterer, milder und windstiller Tag.

Bei der Schlacht bei Liegnitz am 15ten August hörte der auf der Höhe bei Weißenhoff liegende Feldmarschall Dann nichts von dem nur eine Meile entfernten Geschützdonner der Schlacht, in welcher Laudon bei Panten von Friedrich dem Großen geschlagen wurde. In derselben Gegend, erzählt Dove, habe ich von der Schlacht an der Katzbach aus der Entfernung einer Meile nicht einen Schuß gehört, den Kanonendonner der Schlacht bei Bautzen aber sehr deutlich aus 18 Meilen Entfernung.

In dem letzten Kriege der Engländer und Amerikaner standen die durch einen Fluß getrennten Vorposten derselben einander so nahe, daß sie sich deutlich erkennen konnten. Vom englischen Ufer aus sah man einen amerikanischen Trommler deutlich trommeln, hörte ihn aber nicht. Der Boden war mit frischgefallenem Schnee bedeckt.**) —

*) Wirkungen aus der Ferne S. 22. ff.

**) Brewster, letters on natural magic, adressed to Walter Scott. London 1832. Pag. 220.

Nach diesen Erfahrungen ist es begreiflich, daß man den Donner von Gewittern, der in nächster Nähe doch überaus [illegible]nsiv und betäubend ist, in der Entfernung verhältnißmäßig nur sehr schwach vernimmt. Der Donner ist aber ohne Gewitter, und dieses meist ohne feuchte, schwüle und gewöhnlich heiße Luft nicht denkbar. Der chinesische Kaiser Kang-hi ließ die Entfernung untersuchen, bis auf welche der Donner hörbar sei, und fand als Maximum 5 Meilen, während doch Kanonenschüsse 15 Meilen weit gehört wurden. Als am 25sten Januar 1757 ein furchtbarer Blitz und Donnerschlag den Kirchthum von Lestwithiel zerstörte, sah Smeaton deutlich den Blitz, hörte aber aus einer Entfernung von 6 deutschen Meilen durchaus keinen Donner. Muschenbroek berichtet, daß man ein starkes Gewitter im Haag nicht in dem 2 Meilen entfernten Leyden hörte. Daß aber laute Donnerschläge eben so stark sind, als Geschützsalven, ist bekannt. Den Donnerschlag, durch welchen am 2ten März 1769 eine der Zinnen des Thurmes von Buckland Brewer herabgeschleudert wurde, vergleicht Paxton mit dem Schall von 100 Kanonenschüssen. Weil also Gewitterluft zur Fortpflanzung des Schalles sehr wenig tauglich, ist das sogenannte Wetterleuchten so häufig, bei welchem wir von einem nicht zu fernen Gewitter den Blitz sehen, ohne den Donner zu hören.

Den Gegensatz hierzu bildet die überraschend große Tragweite des Schalles im Winter, namentlich über Eis. In den ebenen russischen Steppen hört man bei strengen Wintern oft den Knall einer Peitsche, das Pfeifen des Kutschers und Schnaufen der Pferde, ohne doch Pferde und Schlitten sehen zu können, denen man erst eine halbe Stunde später begegnet. Lieutnant Forster erzählt*), daß er bei der dritten Parry'schen Reise bei einer Kälte von 28°. Celsius über die Eisfläche von Port Bowen mit einem Matrosen eine Unterhaltung auf 6700 Fuß Entfernung (über ½ Stunde weit) geführt habe. Am 11ten Februar 1820 hörte Parry aus einer ähnlichen Entfernung einen Mann beim Gehen pfeifen. Gespräche zweier neben einander gehender Matrosen, welche sie in der Entfernung von 1 englischen Meile geführt hatten, wurden ihnen zu ihrem Erstaunen bei ihrer Rückkehr nach den Schiffen, wieder erzählt. —

Dabei ist allerdings die, in jenen öden Gegenden herrschende Stille nicht ohne Einfluß, die zur Nachtzeit auch bei uns die Fortpflanzung des Schalles wesentlich begünstigt. Die weiteren Gründe dafür

*) Journal of a third Voyage for the discovery of a North-West passage under the Orders of Capt. Parry. London 1826. 4. Pag. 58.

bedürfen einer näheren Untersuchung, die wir, theilsweise nach A. v. Humboldt*), hier wiedergeben wollen.

Wasser, Eis, Bergkrystall und Glas erscheinen, wenn sie rein sind, vollkommen durchsichtig, und farblos. Werden sie aber innig mit Luft gemischt, erscheinen sie also als Schaum oder Nebel, als Schnee, als Quarzsand oder Glaspulver, so werden sie farbig und undurchsichtig. Denn bei jedem Uebergang aus einem dünneren Medium (Luft) in ein dichteres (Wasser, Eis, Krystall) wird stets ein Theil des durchgehenden Lichtes reflectirt. Da sich diese Abwechselung in Schaum, Sand, 2c. unzählige Mal wiederholt, so wird das Licht auch im Verhältniß dieser unzähligen Abwechselungen beider für sich durchsichtigen Bestandtheile so oft reflektirt und deshalb so rasch geschwächt, daß diese Mischungen undurchsichtig, aber wegen der reflektirten Strahlen zugleich farbig erscheinen.

Aehnliches gilt für den Schall. Die berühmten Versuche von Colladon und Sturm im Genfer-See**) über die Fortpflanzung des Schalles unter Wasser, ergaben unter anderm zur Evidenz, daß ein Schall, im Wasser erregt, schwach in der Luft, und in der Luft erregt, schwach nur im Wasser gehört wird, weil die Reflexion an der Grenze zwischen Wasser und Luft sehr stark ist.

Viele andere Erscheinungen ergeben sich noch als Folge dieses allgemeinen Gesetzes. So wird man z. B. das Ticken einer Taschenuhr bis zu einer Entfernung von 2 Fuß leicht und deutlich durch die Luft hören, während man es selten oder sehr schwer vernimmt, wenn man die Uhr in einer Tasche bei sich führt, und den Schall ganz unhörbar macht, wenn man die Uhr mit einem mehrfach zusammen gelegten Tuche umhüllt, obgleich Seide, Wolle, Leinen und Baumwolle 2c. den Schall an sich stärker fortleiten, als die Luft. Eine hellschlagende Weckeruhr verliert an Stärke des Schalles, wenn man sie unter eine Glasglocke setzt, noch mehr, wenn man eine zweite Glocke darüber stürzt und sofort, namentlich wenn man noch weiche Körper dazwischen legt, ein Mittel, wodurch Muschenbrock den Schall zuletzt ganz verschwinden machte.

Diese Dämpfung des Schalles durch wiederholte Reflexion an der Grenze zweier verschiedener Medien giebt den Erklärungsgrund für viele Schallerscheinungen der Atmosphäre. In dichtem Schneegestöber hört man oft nicht das Geläute des nächsten Schlittens, und die beste Peitsche will nicht knallen. Im Gebirgsnebel verhallt die Stimme des Führers, ohne von dem zurückgebliebenen Reisenden vernommen zu werden.

A. v. Humboldt hat den dabei stattfindenden Zustand der Atmosphäre sehr geistreich mit einem halb mit Champagner gefüllten Glas verglichen. So lange der Champagner im Glase moussirt, d. h. durch Kohlensäure Schaum und Bläschen entwickelt, klingt das Glas beim Anstoßen dumpf, ohne alle Resonanz und Timbre. Erst wenn keine Kohlensäure sich mehr entwickelt tritt mit dem Durchsichtigwerden des Weines zugleich der reine Klang hervor. Um einen Ton hervorzubringen, muß nämlich das Glas mit der darin enthaltenen Flüssigkeit zusammen, in demselben Tone schwingen, was nicht geschehen kann, solange Kohlensäure sich entwickelt, welche die Homogeneität stört, weil die Schwingungen des Gases weit langsamer als die der Flüssigkeit sind.

Daß ein Durchsichtigwerden der Luft diese zugleich tauglicher zur Fortpflanzung des Schalles macht, wird (nach Dove) auch dadurch bestätigt, daß Bergbewohner nicht nur das Durchsichtigwerden der Luft, (wodurch die Berge näher und schärfer gezeichnet erscheinen und die Sterne heller blinken) als Anzeichen von eintretendem Regenwetter erkennen, sondern das dabei eintretende verstärkte Rauschen der Bergströme, sowie überhaupt die Verstärkung des Schalles, nicht minder als Regenpropheten ankündigen.

An heiteren Wintertagen, wenn die Sonne bereits kräftig wirkt, erscheint aber die Luft oft höchst durchsichtig, und dennoch ist es nicht möglich, die Zeichen eines optischen Telegraphen durch mehrere Stationen hindurch zu bringen. Diese Witterungsconstitution nennen die Astronomen unruhige Luft, ein Stern geht dann nicht gleichmäßig am Fernrohr vorüber, sondern hüpft auf- und abwärts, mit bloßen Augen betrachtet funkeln die Sterne in allen Farben. Solche Luft ist eine innige Vermengung warmer aufsteigender und herabsinkender kalter Luftschichten; der Weg des Lichtes ändert sich daher, je nachdem er diese oder jene trifft. Durch solche Luft pflanzt sich denn auch der Schall viel weniger deutlich fort, als durch Luft, die nicht in solchen auf- und abgehenden Strömen begriffen ist.

Dadurch ist die schädliche Einwirkung sowohl feuchter, als wechselnder warmer und kalter Luftschichten auf den Klang der Instrumente in Concertsälen erklärt. Wir finden aber zugleich hierin den physikalischen Grund für die bedeutende Zunahme des Schalles in der Nacht.

(Fortsetzung folgt.)

*) Tableau de la Nature, T. II. P. 216. — Annales de Chimie et Physique T. XIII. P. 162. — Vergl. auch Dove, am angeführten Ort, S. 24, ff.

**) Annales de Chimie et Physique XXXV. 113.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen rc.

Richard Würst, Op. 24. Der 28ste Psalm für dreistimmigen Frauenchor und Solo mit Pianofortebegleitung. — Magdeburg, Heinrichshofen. Preis der Partitur 22½ Sgr., Stimmen 7½ Sgr.

Sowohl hinsichtlich der Auffassung als auch der musikalischen Erfindung und Gestaltung ist dieser Psalm vom Componisten in äußerst gelungener Weise wiedergegeben. Ein schöner Geist beseelt das Ganze, das zwar in den allgemeinsten Umrissen etwas Verwandtes mit Mendelssohn'scher Art hat, aber gleichwohl noch Eigenthümlichkeit genug, um als selbstständig erscheinen zu können. Wenn ihm schon die Wahl der Stimmen (blos Frauenchor) eine gewisse Weichheit verleiht, so liegt sie doch mehr noch im ganzen Geiste der Composition, der auch theilweise mit durch das Wesen dieses Psalms bedingt ist. Der Eindruck aber, den diese Composition hervorbringt, ist ein äußerst wohlthuender; die Begeisterung, die aus ihm spricht, eine so gesunde und wahrhaftige, daß man sich erhoben fühlt und mit ganzer Seele willig dem Zuge der Empfindung folgt, die darin in Reinheit und Frische sich kundgiebt. Nr. 1. Chor (Adagio, B-Dur) läßt zuerst den Alt den Hauptgedanken vortragen, worauf dann die beiden Soprane ihn aufnehmen und weiterführen. Wenn schon der Hauptgedanke uns in seiner einfachen Gestalt in die geeignete Stimmung versetzt, so geschieht dies im weiteren Verlaufe noch mehr, so daß dann diese Nummer (auch hinsichtlich der technischen Seite) einen schönen Eindruck hervorbringt. Nr. 2, ein Altsolo (G-Moll), muß gleichfalls als eine gute Nummer bezeichnet werden, wenn auch die Erfindung weniger als der gute Kern der Empfindung darin hervortritt. An dasselbe reiht sich wieder der Chor (più mosso), der sich später zu starkem, charakteristischem Ausdrucke erhebt und den israelitischen Zelotismus in treffenden Zügen schildert. Das daran sich anschließende Andante in G-Dur („Gelobet sei der Herr, denn er hat erhöret die Stimme meines Flehens") ist ein glücklicher und wirkungsreicher Gedanke. Nr. 3. Altsolo wiederum weniger bedeutsam, im Vergleich zu den Chören etwas matt; dieses und das vorige Solo entbehren der nöthigen geistigen Energie, die sich namentlich im letzten Chor (Allegro, $\frac{3}{4}$, D-Dur), in welchen das Altsolo einleitet, ausspricht. Es ist dieser Chor eine ganz vorzügliche Nummer, die auch noch besonders durch die gute Rhythmik gehoben wird. Die Worte „Hilf deinem Volke und segne dein Erbe, o Herr, und weide sie und erhöhe sie ewiglich" haben in der Auffassung des Componisten sowohl durch ihren Gedankeninhalt als auch durch ihr Feuer der Begeisterung den entsprechendsten Ausdruck gefunden.

Johann Heinrich Rolle, Gesammelte Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von G. Rebling. Heft III. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. der Partitur 20 Sgr. netto.

Das erste Heft dieser Sammlung hat der Unterzeichnete bereits früher, Bd. 34, Nr. 14 dies. Bl., angezeigt und besprochen. Was er dort von dem Geiste dieser Motetten gesagt hat, gilt auch von dem vorliegenden dritten Hefte. Es weht in ihnen ein gesunder, frischer Geist der Andacht und Begeisterung, hinsichtlich mancher Formalien der Neuzeit zwar etwas fern liegend, darum jedoch nicht mindere Berechtigung beanspruchend. Das Heft enthält fünf Nummern, gleich dem früheren; außer einer Choralmotette, „Es ist in keinem Andern Heil", noch vier andere Motetten, meist von nicht zu großer Ausdehnung. Die Stimmen sind in beliebiger Anzahl à Bogen 3 Sgr. zu beziehen.

Marie Moody, Zwei Choräle für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin, Bote u. Bock. Ohne Preisangabe.

Von diesen zwei Chorälen ist der zweite eigentlich nur ein Choral, der erste blos choralmäßig gehalten. Wenn auch die musikalische Erfindung in beiden nicht gerade etwas Hervorstechendes und Eigenthümliches bietet, so hat die Componistin doch den Geist der Texte im Allgemeinen getroffen. Der erste ist sehr lang und namentlich als Adagio*) von zu ermüdender Ausdehnung. Er hat überhaupt etwas Schleppendes; die Harmonien aber sind gut, mitunter zeigt sich sogar eine überraschende Combination, die jedoch mehr das Werk grüblerischen Nachdenkens zu sein scheint. Im Unterlegen der Texteworte findet sich noch manche Unbeholfenheit; bisweilen werden Sylben über die Gebühr gedehnt, andere, völlig tonlose, auf dem guten Tacttheil schwer betont u. s. w. Hätte die Componistin eine andere Form erwählt, so würde vielleicht dem Texte eine angemessenere Behandlung zu Theil geworden sein; so aber mußte sie der Form wegen manche Unebenheit mit unterlaufen las-

---

*) Adagio espressione steht als Ueberschrift; soll doch wohl heißen con espressione?

sen, die bei anderer Behandlung hätte leicht vermieden werden können.

Em. Klitzsch.

Bücher, Zeitschriften.

Thematisches Verzeichniß im Druck erschienener Compositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 65 Seiten in Zinnstich, groß 8v. Nebst einem Anhang mit 5 Registern; 15 Seiten in Typendruck. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 2 Thlr. Netto.
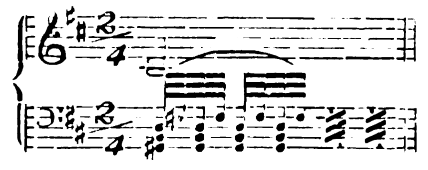
(Schluß.)

Der Anhang des Katalogs giebt fünf Materien-Register: Ein systematisch geordnetes Verzeichniß der Mendelssohn'schen Werke nach den einzelnen Compositionsgattungen; ein Verzeichniß der, zu den Gesangwerken gehörigen Texte nach den Anfangsworten; ein dergleichen, geordnet nach den Titeln der Texte; ein Verzeichniß der Dedicationen und eine Uebersicht der erschienenen Porträts, Büsten, Medaillons und sonstigen, auf Mendelssohn bezüglichen Abbildungen. So übersichtlich auch diese Register angeordnet sind, veranlassen sie doch zu einigen Bemerkungen.

Wie wir später in einer Uebersicht der Mendelssohn'schen Werke zeigen werden, hat derselbe im Ganzen sechszehn reine Instrumentalwerke für großes Orchester geschrieben. Von diesen sind aber in dem systematisch geordneten Verzeichniß Seite 71 unter den Rubriken „Für Orchester" und „Für Blasinstrumente" nur zehn als selbstständige Werke angeführt, während die anderen sechs unter der Rubrik „Gesangsmusik" zu suchen sind. Diese Rubricirung ist allerdings in sofern gerechtfertigt, als die unterdrückten sechs Instrumentalwerke als Ouvertüren für größere Gesangswerke, Opern 2c. geschrieben sind. Da sie aber auch sämmtlich separat aufgeführt werden könnten, so mußten sie einmal unter der Rubrik „Instrumentalmusik" zu selbstständiger Geltung kommen und sodann unter der Rubrik „Gesangsmusik" als Theil des Ganzen untergeordnet erscheinen. Dieses, das Nachschlagen und die Kenntniß der einzelnen Kunstformen erleichternde Princip ist bei dem Schumann-Katalog von Whistling (Leipzig, 1851) mit Recht angenommen worden. Wir konnten in vorliegendem Fall um so eher das Gleiche erwarten, als die Mendelssohn'sche B-Dur (zweite) Symphonie, welche zum Lobgesang Op. 52 gehört, im Katalog unter der Rubrik „Orchester" zu finden, also zwei Mal angeführt ist. Eben so die Ouvertüre zum Sommernachtstraum, welche mit vollem Rechte als Concertouvertüre Op. 21 selbstständig aufgeführt ist, aber als Theil der Musik zum Sommernachtstraum, Op. 61, dort nochmals thematisch katalogisirt wurde. Also zwei Mal wurde das richtige Princip verfolgt, sechs Mal das falsche. Welches waren die Motive dazu? —

Eine dritte Inconsequenz ist in der Angabe der Titel der Musikstücke im systematisch geordneten Verzeichniß ersichtlich. Es sind dort mit Recht angegeben: drei Capricen, drei Phantasien, sechs Präludien und sechs Fugen, siebenzehn Variationen, drei Motetten 2c., aber dann steht wieder da: Charakterstücke, Kinderstücke, Lieder ohne Worte. Warum nicht: sieben Charakterstücke, sechs Kinderstücke, sechs Lieder ohne Worte, u.s.f.? der Notentitel verlangt das ausdrücklich! —

Ferner bemerkten wir Ungleichheit in der Anführung der Tonarten im thematischen Katalog. Die thematischen Anführungen sind zuweilen so ausgefallen, daß man, ohne Kenntniß des Werkes, die Tonart nicht ohne Weiteres aus den kärglichen Anfangstacten herausfinden kann, wie z. B. bei dem Musterbeispiel der Ouvertüre zum Elias. Die Angabe der Tonart neben dem Titel war also nichts weniger als überflüssig, und bei den meisten Werken ist das Princip auch festgehalten, zuweilen aber, ohne erkennbaren Grund, wieder umgestoßen. Wenn z. B. mit Recht geschrieben ist: Op. 14. Rondo capriccioso für Pianoforte (E-Dur), oder: Op. 26. Zweite Concert-Ouvertüre 2c. (H-Moll), oder: Drei Phantasien oder Capricen (A-Dur, E-Moll, E-Dur) für Pianoforte, Op. 16, u.s.f., warum ist dann bei Op. 43, Serenade und Allegro giojoso, die Bezeichnung (H-Moll) weggelassen? zumal bei einer so classischen thematischen Anführung vom ersten Tact:



woraus sich füglich Alles machen läßt? Warum ist bei dem Violin-Concert Op. 64, bei dem Allegro brillant Op. 92, bei der Concert-Arie Op. 94 und an anderen Orten die Tonart nicht angegeben? Warum heißt es, nicht analog mit den drei Phantasien 2c., nur: Op. 37. Drei Präludien und Fugen für Orgel — ohne den Zusatz (C-Moll, G-Dur, D-Moll)? —

Welcher Eintheilungsgrund ist wohl hier befolgt? Das sind Willkürlichkeiten oder — Nachlässigkeiten, die in keinem Katalog geduldet werden dürfen. Ein Katalog ist ein einfaches Ding, aber er will gemacht sein, — gemacht mit peinlicher Sorgfalt und eiserner Consequenz. Wir reden hier aus Erfahrung und haben das höhere Interesse im Auge, das sich auch solchen Arbeiten abgewinnen läßt, wenn man sie wirklich nutzbringend einrichten will.

So ausreichend auch die angehängten Register zu sein scheinen, fehlen doch noch einige Verzeichnisse, die sehr wünschenswerth wären. Dem Verzeichniß der Porträts rc. hätte zunächst noch als kleiner Anhang die Anführung der Schriften über Mendelssohn folgen sollen (von Lampadius und sonstiges Biographische). Dieser Wunsch ist um so mehr gerechtfertigt, als im Chopin-Katalog ein Gleiches geschah.

Ferner vermissen wir die Angabe der Dichter zu den Gesängen. Im thematischen Katalog steht zuweilen der Dichter ausnahmsweise angeführt (S. 65 u. ff.), nämlich bei einzeln gedruckten Liedern. Wo aber mehrere Lieder in einem Hefte stehen, schweigt der Katalog! — Die Angabe der Dichter im „thematischen Katalog" konnte füglich ganz wegbleiben, dazu gehörte ein besonderes Verzeichniß, wie im Schumann-Katalog von Whistling (obgleich wir dort wieder ein alphabetisches Register nach den Anfangsworten vermissen). Allerdings scheint es Viel, den Gesängen drei Register zu widmen. Aber eher hätte man das, nach den Titeln geordnete Verzeichniß, als das Verzeichniß der Dichter weglassen sollen, das von viel größerem Interesse ist, als ein Katalog der Dedicationen. Die ästhetische Frage, welche Dichter Mendelssohn wählte und welche er bevorzugte, ist offenbar gehaltvoller als die Frage, wem er Dedicationen zusandte, da hierbei der Autor nicht immer so freie Hand hat, als bei der Textwahl.

Obgleich der Katalog im Ganzen correkt zu nennen ist, so fehlt es doch nicht an Auslassungen und Druckfehlern. Ein vollständiges Verzeichniß derselben hier zu geben, ist uns jetzt unmöglich; dies kann sich erst nach längerem Gebrauche ergeben. Wir müssen vorläufig die Angabe der Verleger und Preise als vollkommen richtig, die Anführung der Arrangements als vollzählig annehmen, müssen aber zugleich die willkührlichen Auslassungen der Tonarten und Dichter als Fehler bezeichnen, ebenso wie die Weglassung der Zahlen vor den Clavierstücken und vier Concertouvertüren (im system. geordn. Verzeich.) als Druckfehler. In dem Katalog den Compositionen ohne Opuszahl vermissen wir ferner ein Werk, nämlich die „Variationen über den Zigeunermarsch aus Preciosa", zu vier Händen von Mendelssohn und Moscheles. Diese Variationen gehören Beiden mit gleichem Recht, denn Beide stehen auf dem Titel derselben. Hat Mendelssohn auch zu Gunsten von Moscheles später auf die Autorschaft verzichtet, so hat sich ein Katalog darum nicht zu kümmern, er hat zu protokolliren. Wenn das Gelegenheitsstück, „Todeslied der Bojaren" zwei Mal katalogisirt werden mußte (S. 65 und 69) weil es zwei Verleger hat, müßten auch die Variationen zwei Mal katalogisirt werden, weil sie zwei Autoren haben.

Im Verzeichniß der Texte nach den Anfangsworten ist S. 77 die Zeile 26 von Unten zu streichen. Denn „Liebesnoth, Liebesschmerz" (Op. 50, Nr. 5) ist nicht der Anfang des Textes. Er lautet, wie später auch nochmals eingereiht ist: „Was quälte dir dein armes Herz" (S. 80).

Im alphabetischen Verzeichniß nach den Titeln fehlt S. 83 nach Zeile 13 von Oben, die Zeile: „Die Primel (oder, wie es Lenau betitelt hat, Primula veris) Op. 48. Nr. 2.

Im Dedicationsverzeichniß fehlt: W. Taubert, Hymne für Sopran.

Druckfehler — S. 68. Unten: statt Alt-stimme, Altstimme. — S. 72, Zeile 28 von Oben: statt Scherzo u. Capriccio, Scherzo a Capriccio (in Fis-Moll). — S. 74, Zeile 5 von Oben: statt den Gnad', denn Gnad'. — S. 74, Z. 11 von Oben, statt: S. 64, S. 66. — S. 75, Z. 13 von Oben, statt sing', sing'. —

Wir sind nicht Corrector. Diese Fehler fanden wir bis jetzt beim Probenachschlagen. Es wäre sonderbar, wenn wir gerade alle Druckfehler dabei gefunden hätten. Diese Probe läßt eher auf noch Mehr schließen.

Trotz allen diesen mehr oder minder erheblichen Ausstellungen müssen wir dennoch anerkennen, daß die Härtel'schen Kataloge in Betreff ihrer Ausführung, ihrer Uebersichtlichkeit, Vollständigkeit und Correktheit (mit Ausnahme der gerügten Punkte) noch immer die Besten sind und als Muster für ähnliche Unternehmungen aufgestellt werden können. Wir sprechen dies relative Lob aus in Hinblick auf den Wiener Katalog über die Werke Franz Schubert's, ein höchst mangelhaftes und unzuverlässiges Fragment, welches in Bezug auf Incorrektheit und Unvollständigkeit als warnendes Beispiel dafür aufgestellt werden muß, daß Spekulationsunternehmungen, mit unzureichenden Mitteln oder mit leichtsinniger Flüchtigkeit betrieben, niemals ein Ganzes liefern können.

Der Cyclus der Kataloge ist noch nicht geschlossen. Vor allem ist ein thematischer Katalog über

K. M. v. Weber's Werke **dringendes Bedürfniß**. Eine neue Ausgabe des **Schubert-Kataloges** ist höchst wünschenswerth um die Wiener Ausgabe **zu vernichten**. Zu solchen Unternehmungen die Härtel'sche Verlagshandlung aufzufordern, ist ganz an der Zeit. Die Härtel'sche Verlagshandlung hat in ihren drei Katalogen noch immer das relativ Beste geliefert. Sie nehme sich diese nicht zum Muster, aber benutze die Erfahrungen die sie dabei machte, und ignorire nicht die Ausstellungen und Verbesserungsvorschläge der Kritik, die gut gemeint sind, und aus wahrhaftem Interesse für die Sache hervorgehen, namentlich in Hinblick auf **künftige Kataloge**. Die Härtel'sche Verlagshandlung stelle einen **Musterkatalog** her, und die rühmlichste Anerkennung ihrer Verdienste und die Ehre, für Deutschlands Musikalienverlag maßgebend und mustergiltig zu sein, wird nicht fehlen.

Zu einem Musterkatalog rechnen wir freilich noch Einiges, was hier durchzuführen zu viel Raum in Anspruch nehmen würde. Wir meinen: die Angaben der **Jahrzahlen der Veröffentlichung** (soweit sie zu erforschen sind) und die Jahrzahlen der **Entstehung** (soweit die Manuscripte zugänglich sind) der Kunstwerke, und eine **historisch-statistische Uebersicht** in einem Vorwort oder Nachwort, um dem Katalog eine neue, wichtige Bedeutung zu geben, nämlich die: eine **Quelle** für alle biographische und bibliographische Arbeiten zu werden, indem sie Alles dahin gehörige Material liefert, soweit es in ihrem Bereich liegt.

Wir werden bei der Wichtigkeit dieses Gegenstandes für die **Kunstgeschichte** diesem Thema später einen besonderen Artikel widmen und zugleich an dem Beispiel des Mendelssohn-Kataloges zeigen, wie wir die Fassung eines historisch-statistischen Vorwortes wünschten.

Hoplit.

Kleine Zeitung.

Tannhäuser in Cassel. Obgleich über das ganze musikalische Leben und Treiben, so wie über die in Cassel lebenden Künstler selbst, wenig oder fast gar keine Berichte erscheinen, so regt sich doch daselbst ein frischer, thätiger Geist, der mit Begeisterung das Neue und Gute gern erfaßt und vorwärts strebend, alle schönen und großartigen Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst freudig aufnimmt! Dies beweist wiederum die Aufführung des Tannhäuser von Richard Wagner, die nach allen Richtungen hin eine gelungene und den vielen daran gewendeten Fleiß lohnende genannt werden muß. Welche Schwierigkeiten überwunden werden mußten, die Oper zur Aufführung zu bringen, ist wohl Jedem leicht erklärlich! Ueber den poetischen und musikalischen Werth des Werkes selbst ist schon so viel dafür und dawider gesagt und geschrieben worden, daß ich die Zahl der Streiter nicht vermehren, sondern meinen Bericht nur auf die Aufführung selbst beschränken will. Die vier Hauptpartien waren durch Hrn. Schloß (Tannhäuser), Frl. Bamberg (Elisabeth), Hrn. Biberhofer (Wolfram von Eschinbach), Frl. Pollak (Venus) vertreten und wurden im Ganzen recht glücklich durchgeführt; besonders errang sich Hr. Biberhofer im zweiten Act beim Sängerkrieg im wahren Sinne des Wortes den Preis des Abends! Die übrigen Herren Sänger Föppel (Landgraf), Curti, Puley, Häser und Pohl reihten sich dem Ganzen auf eine würdige Weise an; das Orchester und Chor waren recht gut, und besonders erfreulich war es zu sehen, mit welcher Begeisterung und Liebe der Altmeister Spohr sich dem Werke gewidmet hatte, und dadurch bekundete, mit welcher Jugendfrische er, in seinem 66sten Jahre noch, selbst einer Richtung wie der Wagner's zu folgen im Stande ist. Die Intendantur hatte für Decorationen und Costüme Außerordentliches gethan, so daß auch in dieser Beziehung die Casseler Aufführung mit jeder eines anderen bedeutenderen Hoftheaters in die Schranken treten kann; die Oper wurde in vier Wochen drei Mal bei überfülltem Hause, mit jedesmal gesteigertem Beifall gegeben, und würde schon öfterer wiederholt worden sein, wenn nicht die Theaterferien gerade eingetreten wären. Da Richard Wagner's **fliegender Holländer** schon vor zehn Jahren in Cassel große Sensation erregte, und nun jetzt sein **Tannhäuser** würdig zur Seite steht, so läßt sich erwarten, daß auch seine späteren Werke daselbst zur Aufführung kommen und eben so freundlich aufgenommen werden.

6.

Leipzig. Hr. Reer beschloß am 31sten Juli sein diesmaliges, fast zweimonatliches Gastspiel an unserer Bühne mit der Partie des Chapelou in Adam's Postillon von Lonjumeau. Das Naturell dieses Sängers eignet sich mehr für lyrische Tenor-Partien und die feine Conversationsoper, als für das ernste Fach. Zu letzterem reichen namentlich seine Stimm-Mittel nicht allenthalben aus, wie auch hier in der Darstellung Einiges zu wünschen übrig bleibt. Im leichteren Genre kann seine noch immer geschmeidige, wohlklingende und gut geschulte Stimme zu besserer Geltung gelangen, sein nobeles Auftreten und ein abgerundetes und gewandtes Spiel kommen ihm in der französischen Opera comique sehr zu statten. Als vorzügliche Leistungen des Hrn. Reer nennen wir dessen Fra Diavolo, Johann von Paris, Chapelou und Stradella; bei seinem Masaniello ist vorzüglich die Auffassung und Wiedergabe der Scenen des vierten und fünften Actes der Stummen von Portici hervorzuheben. Hrn. Reer's Gastspiel hat vornehmlich vortheilhaft auf unser etwas stabiles Opernrepertoir eingewirkt, denn einige hier selten gesehene Opern älterer und letztvergangener Zeit sind dadurch wieder zum Vorschein gekom-

men. — Der viel gefeierte **Roger** gab Anfang August drei Gastrollen — zwei Mal den George Brown in der weißen Dame; ein Mal den Johann im Propheten. Die Leistungen dieses seltenen, nach allen Seiten hin durchgebildeten Künstlers blieben hinter den großen Erwartungen nicht zurück; wir können sie nur als großartigen, gewaltigen Eindruck machende bezeichnen. Die Stimm-Mittel Roger's sind nicht mehr ganz frisch, doch aber noch immer imponirend, seine Gesangsbildung ist vortrefflich, sein Darstellungstalent stellt ihn den größten Schauspielern der Gegenwart zur Seite. Geistvoll und liebenswürdig im heiteren Genre ist sein Spiel ergreifend und überwältigend im tragischen Fache. Der Prophet von ihm gegeben erscheint in einem viel vortheilhafteren Lichte, wie gewöhnlich. Weiß er aus diesem altersschwachen und alles sittlichen Halts entbehrenden Werke ein wahrhaft schönes Kunstgebilde zu schaffen, wie viel mehr muß ihm dies bei einem besseren Kunstwerke gelingen. Leider konnte Roger wegen der Lückenhaftigkeit unseres Personals in keiner anderen Oper auftreten. Der Beifall, den der Pariser Gast hier fand, war ein enthusiastischer, der Besuch seiner Gastvorstellungen jedoch ein sehr spärlicher — weil die Preise auf das Doppelte erhöht waren! Dasselbe Publikum hat aber bei den dreifachen Preisen der Frau Sontag und bei den erhöhten der Pepita das Haus gestürmt — und Solches geschieht in dem kunstsinnigen Leipzig, in der Stadt, die mit ihrem Kunsturtheil für ganz Deutschland und wo möglich für alle civilisirten und nicht civilisirten Länder maßgebend sein will!

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. **Johanna Wagner** ist in das Seebad nach Ostende, Frau **Köster-Schlegel** nach Italien gereist.

Vermischtes.

Th. Formes, der Tenorist, hat in London außerordentliches Glück gemacht. Bei einer Vorstellung legte Spohr selbst den Tactirstab nieder und applaudirte mit.

Der New-Yorker Impressario **Max Moritzeck** hat für das Castle-Gardentheater, circa 6000 Menschen fassend, eine neue italienische Oper gebildet, bei welcher Frau **Sontag** als Prima Donna engagirt ist. Die Vorstellungen finden vom 11ten Juli bis 24sten August Statt.

Die Wiener Hofoper ist vom Kaiser mit 200,000 Fl. dotirt, und die Einnahmen berechnet man auf 300,000 Fl., so daß die Gesammteinnahme ½ Million beträgt. Dagegen hat die italienische Oper in der letzten Saison trotz erhöhter Eintrittspreise 9000 Fl. Deficit.

Fel. David schreibt eine Oper, deren Stoff aus dem Jugendleben Heinrich IV. von Frankreich entnommen ist.

In Berlin hat sich ein neuer Gesangverein unter Leitung eines Hrn. **Zopf** gebildet, der insbesondere das Studium der Wagner'schen Werke sich zur Aufgabe gestellt hat. Das erste Mal, daß ein Zopf für Wagner's Werke begeistert ist.

In Mannheim ist in der Probe zu Catharina Cornaro der erste Tenorist F..... plötzlich wahnsinnig geworden.

Frau **Viardot-Garcia** hat in London in 42 Tagen 36 Mal gesungen.

Durch Decret des französischen Ministeriums des Innern ist es fortan untersagt Seiltänzerkünste und ähnliche Darstellungen auf den Bühnen stattfinden zu lassen. Ein Zwangsgesetz um welches sämmtliche deutsche Ministerien dringend zu ersuchen wären.

Unter den Leipziger Musikern hat ein Aufsatz im dasigen Tageblatte über die Programme der kleineren Orchester und Militär-Musikcorps gewaltige Bewegung hervorgerufen. Es werden in diesem Artikel den secundären Musikleistungen die Grenzen vorgeschrieben, innerhalb deren sie zu bleiben haben, und namentlich gegen die Aufführung höchst stehender Kunstwerke in öffentlichen Gärten u. a. derartigen Localen gesprochen, vornehmlich auch der oft sehr geschmacklosen Arrangements gedacht. Der Verf. führt mehrere Beispiele gräßlicher Verballhornungen großer Werke an, und vergleicht die Instrumentirung des hier nach dem Clavierauszug gemachten Arrangements des ersten Finales aus Lohengrin mit der eines „Communalgardenmarsches" oder eines „Strauß'schen Walzers". Vor Allem will er die Beethoven'schen, Mozart'schen, Mendelssohn'schen und Wagner'schen Werke ganz von dem Repertoir der Garten- rc. Concerte verbannt wissen, eben so wie die Arrangements langweiliger, weil aus dem Zusammenhange gerissener, Opernbruchstücke; er schlägt eine Menge guter Werke zweiten und dritten Ranges und eine Auswahl besserer Unterhaltungsmusik vor, die an solchen Orten allerdings mehr am Platze sind. Leider scheinen die wohlgemeinten Worte des Verfassers nicht die gewünschte Wirkung gehabt zu haben, denn noch immer zieht man den Beethoven in die bierdunstige Atmosphäre der Kneipe und spielt jenes so jämmerlich entstellte Lohengrin-Finale ab. Es geschieht dies selbst von dem **Riede**'schen Musikcorps, dessen sonstiger trefflicher Leistungen wir bei verschiedenen Gelegenheiten Erwähnung gethan haben.

Druckfehler-Berichtigungen. Im Schlusse des Aufsatzes „Propaganda" der Nr. 2 vom 8ten Juli lese man auf Seite 17, Spalte 1, Zeile 22 statt „duftige" — **duslige**. Demnach im Zusammenhange: Wer kennt nicht eine gute Anzahl junger Doctores, deren geistvoll-duslige Züge rc. auf das Zuvielstudiren deuten; u. s. w.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage: Steblin und die Süddeutsche Musikzeitung.

Stehlin und die Süddeutsche Musikzeitung

über die Naturgesetze im Tonreiche und das europäisch-abendländische Tonsystem vom 7ten Jahrhundert bis auf unsere Zeit.

Eine Antikritik.

Die Süddeutsche Musikzeitung (Redaction und Verlag von B. Schott's Söhnen in Mainz) hat in Nr. 10 ihres Blattes unterm 7ten März 1853, eine Kritik über meine, im Jahre 1852 bei Mitting in Innsbruck erschienene Abhandlung, „die Naturgesetze im Tonreiche" 2c. mitgetheilt, worin Entstellungen und unrichtige Angaben der von mir aufgestellten Grundsätze, Sophistik und irrige Behauptungen enthalten und ausgesprochen sind. Ich sehe mich indirekte hierdurch aufgefordert, diese Kritik zu beantworten, wozu ich um so mehr bereit bin, da ich sowohl über die Naturgesetze, als auch über das abendländische ältere und neuere Tonsystem eine genaue Kenntniß zu besitzen glaube und die Ehre einer Antwort eben nicht einem grundsatzlosen Raisonnement, sondern der Literatur gewidmet wird. Damit aber nun dieselbe in möglichster Ordnung, Klarheit und Vollständigkeit verfaßt und verstanden werden möge, setze ich den Text der Süddeutschen Musikzeitung Wort für Wort, (mit kleineren Lettern gedruckt) meiner Antwort voran, so daß der Leser aus dem Einzeln und Ganzen die Polemik beurtheilen kann. Voraus muß ich aber noch bemerken, daß die Süddeutsche Musikzeitung selbst den Titel meiner Abhandlung incorrekt angezeigt — und statt „in den primitiven Grundgesetzen zu betrachten" das Wort beobachten gebraucht hat.

Nach Angabe des Titels beginnt der Hr. Recensent seine Kritik mit folgenden Worten:

„Zunächst zeichnet diese Schrift (von dem langen Titel ganz abgesehen) sich aus durch das transalpinische Deutsch, in welchem sie abgefaßt ist; sodann bei aller erstrebten Sauberkeit durch schwerfälligen und besonders hinsichtlich („beziehendlich", um einen Lieblingsausdruck Opelt's zu gebrauchen) der Notenbeispiele unzweckmäßigen Druck, der die Schrift so unnöthig vertheuert; endlich schon in der „Einleitung" durch manche Behauptungen (wie die: daß wir in der „Geschichte der Musik blos über die letzten 200 Jahre eine Aufklärung finden", da doch jetzt Jeder, der nur will, 350 Jahre sicher übersehen kann), welche unsere durch den Titel erregte Erwartungen bedeutend herabstimmen."

Es ist schon aus diesem Satze erkennbar, daß der Hr. Recensent nicht eine gründliche Untersuchung der von mir dargestellten Grundsätze — sondern eine Verdächtigung meiner Abhandlung beabsichtete. Zuerst beirrt ihn der secundenlange Titel und das Deutsch bei meiner Schrift, die er dort geschrieben glaubt, wo sie erschienen ist, daher überhaupt als mißfällig erkennt, weil sie von daher gekommen. Die Schrift habe ich jedoch in Wien geschrieben und ursprünglich auch einen einfacheren Notendruck beantragt gehabt, den ich aber in Tirol nicht realisiren konnte. Dennoch ist der Zweck mit den Notenbeispielen erreicht:

sie stehn auf schönem Papier neben dem Text und sind deutlich zu lesen, so daß es einem Kritiker höchstens um 3 Kreuzer Papier leid sein kann. Viel wichtiger für die Literatur ist die 350jährige „sichere Uebersicht" des Hrn. Recensenten, der ohne bemerkbare Kenntnisse, noch 100 Jahre von dem alten Tonsystem mit Leichtigkeit zu übersehen vorgiebt. (?)

Da die Geschichte der Musik nicht blos die Namen der Meister aufzählt, sondern auch ihre Werke und Systeme beurtheilt, so darf man nur einige Lehrbücher und Tonschriften aus dem 15ten und 16ten Jahrhundert lesen und dieselben mit den Schriften des P. Martini, Burney, Forkel, Kiesewetter, Fetis, Baini und Alfieri vergleichen, um bis zu einer Beweisführung auch die vorgebliche Fernsicht des Hrn. Recensenten einstweilen beurtheilen zu können. Man sehe bei diesen achtbaren Literaten die verschiedenen Erklärungen des alten Systems und die ganz verschiedenen Uebersetzungen der Tonschrift aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Baini sagt in seiner Abhandlung über Palestrina, daß der correkte Vortrag der älteren Compositionen aus dem 15ten und 16ten Jahrhundert sich selbst in der Sixtinischen Kapelle nur durch die Tradition erhalten hat. Die Süddeutsche Musikzeitung will aber nun 350 Jahre sicher überblicken; sie will also das Mensuralsystem, die Verwandlungen und Veränderungen der alten Tonarten, die Transpositionsvorzeichnungen und die sehr schwierige alte Nomenclatur, die in jedem Lande verschieden war, mit Klarheit übersehen und sogar Jedem, „der nur will", diesen Ueberblick zutrauen? Ich gehe aber eine Wette von 20 Stück Ducaten ein, daß ich dem Hrn. Recensenten, in Folianten aus dem 16ten Jahrhundert, ein-, vier- und sechsstimmige Beispiele vorlege, wovon er die Tonart nicht kennt, viel weniger dieselben nach Grundsätzen zu übersetzen im Stande ist. Da ihm 100 Jahre von seinem Ueberblick erlassen sind, so fordert seinerseits das Ehrgefühl, diese Wette einzugehn und die Beweise von der sichern Uebersicht wenigstens von 250 Jahren zu liefern. Um eben den Betrag von 20 Stück Ducaten gehe ich meinerseits die Wette ein, jedes correkte Beispiel aus der italienischen Schule und aus dem 16ten Jahrhundert, nach den in meiner Abhandlung aufgestellten Grundsätzen zu übersetzen und der Uebersetzung die damals übliche Solmisation beizufügen.

Die Antwort auf diese beiden Anträge erwarte ich binnen 2 Monaten. Inzwischen bemerke ich noch, daß ich in meiner Einleitung dem Worte „Aufklärung" das Wort „genügende" voran setzte, welches der Hr. Recensent, entweder der verschiedenen Meinungen unbekannt, oder mit Absicht ausgelassen hat, vielleicht um meinen Text um so schroffer hinstellen zu können.

Hören wir ihn weiter:

„Stehlin steht in gradem Gegensatze zu der mathematischen, pythagoräischen Methode der Opelt'schen Schrift; er huldiget der aristoxenischen und will von dieser Seite „ein höheres primitives Hauptgesetz", auf welches bisher noch nie das ganze Tonreich zurückgeführt worden sei, nachweisen. Opelt hängt sich an den reinen Dreiklang als die unerschütterliche Grundlage, rechnet, mißt und experimentirt in rein geschichtlicher Weise — Stehlin dagegen zieht die alten Instrumente und die alte Musikgeschichte mit hervor."

Zuerst muß ich mir hier die Frage an den Hrn. Recensenten erlauben, ob er der pythagoräischen oder der aristoxenischen Meinung ist, da er sich hierüber nicht entschieden ausgesprochen hat? Gehört er der ersten an, so hätte er Beweise liefern und die von mir mitgetheilten Resultate von den Experimenten auf dem Monochord und der eigends dazu erbauten Orgel entkräften sollen: ist er aber der zweiten, welchen Werth hat sodann die mathematisch-pythagoräische Methode der Opelt'schen Schrift vor ihm? Ich muß ferner fragen, wo und auf welcher Seite meiner Abhandlung ich durch alte Instrumente und durch die alte Musikgeschichte die Naturgesetze zu erklären suchte?

Wie sich jeder Schüler davon überzeugen kann, blieb ich im ersten Theil meiner Abhandlung stets bei der einfachen Naturerscheinung stehen: ich experimentirte mit heutigen, nicht mit alten Instrumenten und suchte auf Metallplatten, Glocken, Röhren und Saiten das Gesetz auf, welches der Erscheinung der Töne, die auf so verschiedene Art hervor gerufen werden, zum Grunde liegt. Ich zeigte schon im einzelnen Klang das Urbild der Harmonie und folgte den natürlichen Erscheinungen bei der Tonfolge, bei den Tongeschlechten, Tonverhältnissen, Tonarten, beim Tact, Rhythmus und der Harmonie. Die alte Musikgeschichte hob ich jedoch erst im zweiten Theile hervor, der von dem alten Tonsystem handelt, welches allerdings zur Geschichte gehört. In den beiden vorstehenden Sätzen ist mir daher das Raisonnement des Recensenten wahrhaft unbegreiflich; zuerst weil er alles durcheinander wirft und — wie wir sogleich hören werden, es kaum der Mühe werth findet, über viel wichtigere Naturerscheinungen ein Wort zu verlieren.

„Erster Theil, die Naturgesetze im Tonreiche, S. 1—32. Ausgehend von Betrachtungen über die Schönheit und Reinheit der Urharmonie, will Stehlin in der Tonfolge, welche 12 Waldhörner oder Hirtenflöten in ihrer Folge (im Quartabstande nach oben verbunden: c, f, b, es, as, des, fis, h, e, a, d, g = 12) geben, die ursprüngliche grundgesetzliche Tonreihe der Musik erblicken. (S. 4.) Die dazwischenliegenden

natürlichen Intervalle kann das betreffende Horn angeben, nämlich C die Töne c, d, e: F: f, g, a, u. s. w. so daß auf diese Weise alle 12 Stufen unserer Tonleiter hervorkommen.

„Das ist einfach, so einfach, daß es sich kaum der Mühe verlohnt, davon weit und breit zu reden; indeß, hält man dieß einmal für nöthig, so muß man zugeben, daß die Thatsache wenigstens richtig ist. Aber das begreife ich nicht, wie man wähnen kann, die Töne der sogenannten Naturhörner hätten einen besondern Zauber und eine besondere Geltung da, wo man den Grundgesetzen der Tonkunst nachspürt; wie man sie immer und immer den andern „mechanischen, gemachten" Instrumenten gegenüber stellen kann, als ob sie nicht mechanisch und nicht gemacht wären."

Der Hr. Recensent giebt also zu, daß wenigstens die Thatsache bei dem mit 12 abgemessenen Röhren hergestellten Tonkreis, richtig ist. Er wird auch zugeben, daß der zweite und der dritte Ton eines jeden Rohrs nicht durch Menschenhand abgestimmt wird, sondern daß diese Töne in der Natur des ersten begründet sind, daher sich denn doch diese Naturinstrumenten von den mechanisch gemachten und abgestimmten unterscheiden und in dieser Eigenschaft das Grundgesetz für die Melodie, sowie durch den Dreiklang das Grundgesetz für die Harmonie anzeigen und aussprechen, ohne daß wir mehr als die Länge und Weite des Rohrs oder den ersten Ton zu bemessen und abzustimmen haben. Nicht von einer besonderen Schönheit oder von einem Zauber dieser Töne, die man oft von Bauernburschen und Hirten blasen hört, sondern von diesem Grundgesetze habe ich in meiner Abhandlung gesprochen und nachgewiesen, daß wegen der Veränderung des Klanges auf der vierten Stufe, wo der erste Ton als mitklingende Quint wieder hörbar wird, die drei Töne das Grundgesetz für die Melodie bilden. Ich habe gezeigt, wie selbst die Octaven in dem natürlichen Tonkreis nur nach diesem Gesetze erscheinen und wie die Töne von einer 100 Fuß und 100 Zoll langen Saite mit dem Tonkreis im Umfange übereinstimmen. Obwohl daher der Hr. Recensent nicht begreift, wie man wähnen kann, die Töne der sogenannten Naturhörner hätten eine besondere Geltung da, wo man den Grundgesetzen der Tonkunst nachspürt, (wo soll denn eigentlich nachgespürt werden?) so scheint er doch einen kleinen Werth derselben für die Tonforschung zu ahnen, denn im unmittelbar folgenden Satze sagt er correctionell:

„Die sogenannten Naturinstrumente, deren musikalisch eigenthümlichen Werth ich gewiß nicht zu verkennen geneigt bin, veranschaulichen uns das einfache und in seiner Einfachheit machtvolle Wesen der Harmonie: hierin ruht ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft: „(sie haben also einen eigenthümlichen Werth und eine Bedeutung für die Musikwissenschaft, aber keine besondere Geltung: sehr klar!)" über die Tonleitern und das ganze weitere Wesen der Musik dagegen lassen sie uns völlig rathlos."

Ich habe im ersten § meiner Abhandlung von der Entstehung der Tonfolge, nicht von Tonleitern gesprochen: S. 24 aber habe ich mit dem nämlichen Tonkreis, der mit 12 abgemessenen Röhren hergestellt wird, die Entstehung des ungleichen Tactes und ein Tongeschlecht nachgewiesen, wornach die Rathlosigkeit bei den Naturinstrumenten als individuell zu betrachten ist. Der natürliche Tonkreis veranschaulicht uns, wie der Stimmungskreis, die Ordnung die unter den Tönen waltet: wir sehen bei den aneinander gereihten Tönen der 12 abgemessenen Röhren ihre natürliche Erscheinung und den Cyclus der Harmonie. Diese Anschauung veranlaßte mich den Tonkreis in meiner Abhandlung aufzustellen, nicht aber um die 12 Intervallen unserer Octav zu finden.

„Der Verfasser braucht 36 Töne oder Tonstufen, um die 12 Intervallen unserer Octav zu erhalten, muß also jeden Ton (in verschiedenen Stufen) dreimal berühren."

Die Entstehung der 12 Intervalle habe ich Seite 9 und S. 16 in meiner Abhandlung auf einem viel kürzeren Wege nachgewiesen und angezeigt. Da jedoch der Hr. Recensent die Entstehung der Tonfolge, der Tongeschlechter, des Ton- und Stimmungskreises durcheinander wirft, ohne zu beachten, daß die Tongeschlechte sich auf der siebenten Stufe entscheiden, daher bei einer systematischen Darstellung später als die Entstehung der Tonfolge angezeigt werden müssen, so spricht er Ansichten aus, die wahrlich nur aus einer confusen Anschauung hervorgehen können. Er sagt deswegen weiter:

„Ich weiß einen eben so „natürlichen" und noch kürzern Weg. Man verbinde 5 Hörner, die ihrer Grundstimmung nach je in halben Tönen aufeinander folgen — also, C. Cis, D, Dis, E — und lasse von jedem den Grund-Dreiklang angeben (c, e, g, u. s. w.) so hat man in 5 Tönen unsere 12 Intervalle. Aber was dadurch erreicht?"

Dieser Weg war auch mir längst bekannt; aber der Gedanke, die Tonfolge auf den Dreiklang zurückzuführen oder davon herzuleiten, ist mir fremd geblieben, eben weil die Naturinstrumente, nebst dem Dreiklang, die Töne c, d, e, rein aussprechen, daher ohne Abstimmung eine Tonfolge kund geben, die natürlich, selbst der Urklangleiter voran gehe — und in den Naturgesetzen außer der sogenannten chromatischen Tonleiter für sich allein gefunden werden muß.

„Die Anwendbarkeit mechanischer Gesetze auch im Gebiete der Tonkunst zugegeben, so wird jeder ein wenig Nachdenkende finden, daß darin eine in's Unendliche gehende Möglichkeit, die Töne in symetrischen Zahlenverhältnissen stehend nachzuweisen, gegeben ist. Da kann der Eine die Quinte,

der Andere die Quarte, ein Dritter (Stehlin) die Terz wählen, ohne daß Einer von ihnen einen andern Vorzug als den der Kürze beanspruchen dürfte. Es ist also schädlich und trübt die Einsicht in das Richtige, wenn man hierauf ein so ungebührliches Gewicht legt, wie z. B. Hr. Stehlin.“

Bei dieser Ansicht von den Zahlenverhältnissen kommt es mir vor, als hätte der Hr. Recensent die pythagoräisch-opelt'sche Schrift verläugnet und wäre am Ende selbst ein Aristoxener geworden? daß er aber mir ein „ungebührliches Gewicht“ auf mechanische Gesetze unterbreitet, ist eine ignorante Sophistik. Der erste Theil meiner Abhandlung zeigt die tagtäglichen Naturerscheinungen, die jeder Tonforscher kennen muß, besonders wenn er die Resultate von seinen Forschungen veröffentlichen und eine praktische Anwendung erzielen will. Eine Naturerscheinung aber, die seit den Schöpfungstagen Miriadenmal nach einem Gesetze auf dem Erdkreise ertönt, ist kein mechanisches — sondern ein Naturgesetz — und als solches kann es unsere Einsicht in die Natur und in die Kunst nicht trüben, sondern in jeder natürlichen Wissenschaft nur aufklären.

„Derselbe giebt seinen Naturreihen den fremdklingenden Namen „Trias“ — und siehe, auf dem Grunde unklarer Erkenntniß und mit Hülfe einiger Einbildung ist die lösende Zauberformel gefunden.“

Ich bin von dem Gedanken ausgegangen, daß die Ordnung im Tonreiche nicht zufällig sein kann, sondern auf einem allgemeinen, waltenden Grundgesetze beruhen muß. Ich forschte und experimentirte daher beim einzelnen Klang, bei der Tonfolge, bei den Tongeschlechten, Tonverhältnissen, Tonarten, Rhythmus und bei der Harmonie, um dieses Gesetz zu finden. Die Resultate vom Ganzen sind nun in meiner Abhandlung zusammengestellt, wo ein waltendes, oberstes Grundgesetz nicht durch die Einbildung, sondern durch die tägliche Erscheinung der Töne der Art nachgewiesen ist, daß selbst mein Recensent blos den Namen, jedoch keinen Grundsatz zu bestreiten vermochte. Er und die Süddeutsche Musikzeitung werden die Klangfiguren, die Töne der Naturinstrumente, die Eigenthümlichkeit der siebenten Stufe, auf der sich die Tongeschlechte entscheiden, die weitere Entstehung der Tonfolge durch den symphonischen Stimmungspunkt der Quint, die auf den Dreiklang gegründete Verwandtschaft der Tonarten, die Entstehung des Tactes und des Rhythmus durch die Theilung der Tongeschlechte eben so wenig als den Stammaccord der Harmonie, der schon im einzelnen Klang hörbar ist, bei ihrer Erscheinung hindern, nach dem waltenden Gesetze sich zu bewegen, welches eine 500 Ctr. schwere Glocke gleich einem Zwirnsfaden erschüttert, (was gewiß keine Einbildung ist) und daher auf jedem tonfähigen Körper als erstes und allgemeines Gesetz sich offenbart und kundgiebt. Bekanntlich ist aber bei der vollkommen ausgebildeten Klangfigur blos der Dreiklang hörbar, mithin ein Gesetz der Dreiheit wie bei den Naturinstrumenten und den Urtönen, die vor der Veränderung oder Umkehrung des Klanges (bevor der Urton als Quint hörbar wird) erscheinen. Dieses Gesetz der Dreiheit also nannte ich „Trias“; mein Recensent aber nennt es Einbildung. Da er jedoch „das einfache und in seiner Einfachheit machtvolle Wesen der Harmonie“ bei den Naturinstrumenten selbst zu erkennen vorgiebt, so liefert er keinen Gegenbeweis, sondern begnügt sich dort und hier mit einer Ironie und mit mißverstandener Auffassung und Entstellung meiner Grundsätze, wie wir sogleich wieder hören werden.

„Also die Trias! die Tonart geht aus der Trias hervor (S. 5) oder vorerst die Tongeschlechte, deren der Verfasser drei kennt. Die Durleiter (C), dieselbe C^{7b} und Moll (D). Das erste Geschlecht ist das freudige, die sogenannte Urklangleiter. Das zweite geht aus den Urinstrumenten (?) hervor. Die Naturgesetze bedingen es für Melodie und Harmonie, so wie zur Verbindung des ersten und dritten. Das dritte nämlich, unser Moll, entsteht, wenn der Urton (c) verschwiegen oder verlängert*) wird, bei diesem Tongeschlechte muß die menschliche Empfindung sich zum ersten Male den Naturgesetzen nahen (!) und, um die Octav erreichen zu können, einen Ton einschalten (nämlich cis ..... der Grundton selbst hat keinen reinen Dreiklang, indem die kleine Terz als wirkliche Begleitung — die große aber als Naturgesetz mitklingt, daher auch die Naturinstrumente den Dreiklang nicht aussprechen und überhaupt keine Bewegung in diesem Tongeschlechte finden können, die ein Grundgesetz ausdrückt (wer drückt es aus?), dennoch (!) bildet diese Tonfolge ein, von allen gebildeten (?) Völkern und Generationen anerkanntes eigenes Geschlecht, als ob die wehmüthigen Töne einen wesentlichen Theil unserer Musik ausmachen sollten. (S. 7—8.) Diese Begründung der Molltonleiter werden Viele nur aus Kuriosität denkwürdig finden und mit Recht, doch erkenne ich in dieser Verwirrtheit ein zum Theil wahres Gefühl, und werde nicht ermangeln, die Aeußerung desselben mir gelegentlich zu Nutze zu machen.

Zu diesem Citat meiner Abhandlung muß ich bemerken:

a) Daß ich mit diesen Worten nicht die Entstehung der Tongeschlechte zu begründen — sondern ihren Charakter (jedoch vollständiger als der Text hier angeführt ist) zu beschreiben suchte. Meine Begründung der Tongeschlechte geht diesem Texte voraus;

*) Soll verläugnet heißen.

sie beginnt in meiner Abhandlung S. 6 und 7 und wird auf Naturgesetze zurückgeführt, die der Recensent, wahrscheinlich mit Absicht stillschweigend übergeht: sie ist mit 6 Notenbeispielen belegt, die über das Naturgesetz eine unbestreitbare Aufklärung geben. Es wird gezeigt, wie die Urklangleiter aus der Trias hervorgeht und wie alle drei Tongeschlechte im Kreise der Octav erscheinen.

b) Erlaubte sich der Hr. Recensent bei der Angabe des zweiten Tongeschlechtes wieder einen unrichtigen oder unterschobenen Ausdruck, indem er sagt, oder vielmehr mich sagen läßt: das zweite Tongeschlecht geht aus den Urinstrumenten hervor. Ich kenne keine Urinstrumente und habe diesen Ausdruck in meinem Leben nie gehört, noch weniger mich desselben je bedient, um ein Tongeschlecht davon abzuleiten.

c) Frägt er in einer Einklammerung: „wer drückt es aus? (das Naturgesetz.) Voran nannte er selbst den Dreiklang die unerschütterliche Grundlage; er gab sogar die Bedeutung der Naturinstrumente für die Musikwissenschaft an, aber scheinbar ohne daran zu denken, daß im dritten Tongeschlechte (in unserem Moll) eine Beschränktheit bei denselben eintritt, indem der Dreiklang nicht wie im ersten (in unserem Dur) damit ausgesprochen werden kann.

Nachdem also der Hr. Recensent meine Begründung der Tongeschlechte stillschweigend überging und mich dieselben auf ihren Charakter basiren läßt, sich daher grobe Entstellungen, Abkürzungen, die den Sinn des Textes unverständlich machen und Inconsequenz erlaubte, so ist es noch zu verwundern, daß er in der Verwirrtheit ein zum Theil wahres Gefühl entdecken konnte, da doch in seiner Schreibart und Handlung selbst dießfalls wenig Gefühl bemerkbar ist.

„Aber mit der größten Bereitwilligkeit (?) anzuerkennen, was der fernwohnende Verfasser geleistet, können wir nicht Anders, als gestehen, daß die ganze erste Hälfte seiner Schrift zu solcher Anerkennung wenig Gelegenheit geboten hat. Gerade über die Fragen, welche jetzt die wichtigsten und zu lösen die nothwendigsten sind, bleibt er in ungewissem Dunkel. Am besten ist noch der 4te §. von der Stimmung der Töne."

Welche Fragen zu lösen die nöthigsten sind, hat der Hr. Recensent nicht gesagt: eben so überging er stillschweigend die weitere Darstellung der Naturgesetze im ersten Theil meiner Abhandlung. Wie wir gesehen, genügte es ihm blos einige von meinen Grundsätzen dort zu bestreiten, wo sie nicht aufgestellt sind und sich zum Schlusse, durch die Anerkennung des 4ten §., noch als halber Aristoxener zu erkennen zu geben, obwohl die Einleitung zu seiner Kritik diese Gesinnung nicht zu erkennen giebt. Er versucht es nun, den zweiten Theil meiner Abhandlung zu besprechen und über das alte Tonsystem einige Aufschlüsse zu ertheilen.

„Zweiter Theil: das europäisch abendländische Tonsystem vom 7ten Jahrhundert bis auf unsere Zeit. Stehlin glaubt, daß Naturgesetze vorhanden sind, welche unsere heutigen Tonarten aus der alten Musik und damit den Zusammenhang beider erklären — ich glaube es auch und habe mich nie mit der „Revolution", die das Alte weggeschwemmt haben soll, befreunden können: aber über die Gesetze selbst bin ich anderer Meinung" (welcher?). Sonst ist dieser Theil relativ werthvoller; nur unlebendig und also auch ungeschichtlich ist des Verfassers Anschauung. Er läßt (wie freilich viele Andere auch) Gregor den Großen Systeme machen, so kahlweg, wie wenn heute Einer Musiktheorien macht."

Es ist eine weltbekannte Thatsache, daß sich das griechische Tonsystem von dem abendländischen unterscheidet; eben so gewiß ist es auch, daß das letzte einen Gründer muß gehabt haben. Als solchen bezeichnen nun die ältesten Documente P. Gregor den Großen und es wird sogar die Zeit angegeben, (594—604) in welcher die 7 Buchstaben — die sogenannten 4 authentischen und die 4 plagalen Tonarten von demselben in dem System und beim Kirchengesange eingeführt worden sind. Eben so hat sich in der katholischen Kirche der Name „Gregorianischer Gesang", durch das ganze Mittelalter hindurch bis heute erhalten. Bis in die neueste Zeit stimmen auch alle Geschichtschreiber, mit wenig Ausnahme, darin überein, daß P. Gregor d. G. wirklich der Gründer unseres Systems gewesen ist: sie stützen sich auf seine eigene Lebensbiographie, auf den Unterricht, den er selbst im Gesang ertheilte, auf die Sammlung der Kirchengesänge die er selbst ordnete, vorschrieb und in einem Folianten an einer Kette an den Petersaltar anhängen ließ; auf Documente, die aus dem 8ten Jahrhundert noch vorliegen — und endlich auf die Sänger Carl des Großen, die in Rom den Kirchengesang erlernen mußten. Es ist also kein Grund vorhanden, die Geschichte, die alten Documente und die Tradition so leichtweg in Zweifel zu ziehen, ausgenommen es wird ein anderer Gründer des abendländischen Systems bis zur Evidenz nachgewiesen. Man weiß jedoch, daß die Bestreiter des gregorianischen Systems schon zu den Longobarden und Vandalen die Zuflucht genommen, statt Beweisen über bloße Hirngespinste nachgewiesen haben, die jede geschichtliche Begründung entbehrten. Demnach ist auch mein Hr. Recensent noch etwas mehr als eine Ironie schuldig geblieben; er hat Beweise über das „Systemmachen" zu liefern und die Entstehung der

7 Buchstaben und der 8 Tonarten, in denen sich alle alten Kirchengesänge bewegen, näher aufzuklären.

„Ueber Guido's Heracherd wird viel gesprochen, überall findet der Verfasser seine drei Tongeschlechte wieder; hier besonders in den Namen: Cantus durus, Cantus mollis,*) Cantus naturalis. Wir geben zu, daß manche richtige Bemerkung hier niedergelegt ist; aber im Ganzen muß der Verfasser sich noch ganz anders anstrengen, wenn er seine Grundgesetze aus der alten Musik ableiten will. Man höre nur, was er Seite 43 über Gregor d. Gr. vorbringt: „Man möchte glauben, daß die Urklangleiter (Dur) als die erste Tonart angenommen sein sollte: es beweisen aber alle alten Beispiele und eben so die Nomenclatur, daß C-Dur stets als die achte Tonart anerkannt wurde. Die Ursache davon ist jedoch bald aufgefunden: P. Gregor d. Gr. wollte das System wie die Kirchengesänge mit jenen wehmüthigen und klagenden Tönen beginnen, die wir Moll nennen, und zugleich die Urklangleiter als das Centrum aufstellen, um welches sich Alles bewegt." Bei solchen Behauptungen wird es dem aufmerksamen Leser sonnenklar, daß der leere Mechanismus der Webestuhl ist, auf welchem der Verfasser seine Musiktheorien aufzieht. Allerdings muß er so, oder doch ähnlich urtheilen; wie stände es sonst um seine Urklangleiter?"

Der Hr. Recensent gab voran zu, daß es Naturgesetze giebt, welche unsere heutigen Tonarten aus der alten Musik und damit den Zusammenhang beider erklären —; hier aber scheint er die Urklangleiter im alten System zu bezweifeln. Würde ihm der Cantus durus und die achte Tonart, die Jahrhunderte vor Guido von Arezzo bestanden und die so alt als das System sind, auch nur theilweise bekannt und die alte Tonschrift verständlich sein, so wäre es kaum möglich, daß er die vielen hundert Kirchengesänge in der ersten und in der achten Tonart, in D-Moll und C-Dur, hätte übersehen und die Süddeutsche Musikzeitung mit der so eben angeführten Kritik hätte besudeln können. Ich habe in meiner Abhandlung das Wesen und die Uebereinstimmung des Cantus durus, Cantus b mollis und Cantus naturalis, mit dem System des Herachords und mit den authentischen und plagalen Tonarten nachgewiesen; ich habe die Uebereinstimmung des Linien- und Schlüsselsystems vom 11ten, 15ten und 19ten Jahrhundert angezeigt und in der alten Tonschrift (mit beigefügter Uebersetzung) Beispiele aus dem römischen Antiphonale über die 8 Tonarten aufgestellt; ich habe die Urklangleiter selbst in der Neumenschrift des 10ten Jahrhunderts kennen gelernt und dieselbe in der noch viel älteren Beschreibung der Tongeschlechte (Natura modum etc.) gefunden; ich habe mich überzeugt, daß sie und die achte Tonart eben so alt als das System sind, welches nun ganz unerwartet als ein mechanischer Webstuhl beurtheilt wird. Der Hr. Recensent sagt zwar weiter:

„Wie viel schöner ist das Leben der alten Musik, sobald man es unbeirrt betrachtet, die systematischen Hüllen, mit denen es später sich selber bedeckte, leise weghebend."

Mit diesem könnte aber ungefähr gesagt sein, man soll sich um die alten Grundsätze nicht gar so viel bekümmern, die Tonschrift ignoriren und das Ganze von einem mehr romantischen als systematischen Standpunkt aus betrachten. Indessen gesteht aber der Hr. Recensent selbst, daß nicht viel damit gewonnen wird, denn er sagt weiter:

Freilich, noch sehr wenig ist gethan, hier Licht zu schaffen, und in so ferne können auch starkirrende Versuche eine milde Beurtheilung beanspruchen: — aber wer hier gehört und betrachtet werden will von den mitstrebenden und mitforschenden Kunstgenossen, der muß zunächst im Allgemeinen darüber sich klar sein, daß und wie die Tonkunst einmal aus dem Leben der Völker und zugleich aus dem Wesen und Wachsen der Kunst entstanden ist."

Dieser Ansicht war ich von jeher; ich konnte jedoch nie begreifen, wie man ohne Kenntniß des Systems und der Tonschrift das Musikleben der alten Völker und die stufenweise Ausbildung der Tonkunst beurtheilen kann? Die alte Kunst war mir ein Räthsel; ich konnte vom 11ten bis zum Anfang des 17ten Jahrhunderts keinen Zusammenhang in ihr finden, bis ich endlich das System und die Tonschrift kennen und lesen lernte. Erst dann fand ich die Melodie und Harmonie der älteren Völker und konnte somit, beinahe ein jedes Jahrhundert aus der Schreibart beurtheilen. Ich mußte aber die „systematische Hülle" nicht leise —, sondern mit aller Kraftanstrengung wegheben und sogar häufig auf Eselshäuten nachforschen, bevor ich das Linien — und System des Herachords — und in demselben die seit 200 Jahren bestrittenen Halbtöne, in Uebereinstimmung mit den alten Tonarten wieder finden und erklären konnte. Es freut mich aber nun, daß ich bei einem vorgeblich mitforschenden Kunstgenossen und bei einem Blatt, welches der Kunst und Literatur gewidmet ist, wenigstens eine milde Beurtheilung beanspruchen darf, denn dieß ist ein Zeichen, daß die alte Kunst erkannt, geschätzt und gesucht wird, um das Wesen und Wachsen derselben aus dem Leben der Völker beurtheilen zu können. Inzwischen habe ich die volle Ueberzeugung, daß die in meiner Abhandlung aufgestellten Grundsätze des alten Systems auch mit den ältesten Lehrbüchern übereinstimmen, daher auch durch die Tonschriften der verschiedenen Jahrhunderte eine Bestätigung finden. So

*) Soll Cantus b mollis heißen.

alt aber diese Grundsätze sind, so klingen sie doch in unserer Zeit neu, weil seit 200 Jahren der Zusammenhang des älteren und neueren Systems zu oft verdunkelt und entstellt worden ist, so zwar, als ob die Tonkunst aus einem wilden Geschrei hervorgegangen wäre.

„Stehlin's unverkennbar fleißige Untersuchungen haben der hervorgehobenen Grundmängel wegen nur geringe Früchte getragen: seine Vorschläge zur Belebung der Kirchenmusik durch Preisausschreibungen in 10 aufeinanderfolgenden Jahren für fünf der schönsten Messen im Palestrinastyl, womit er die ganze musikalische Welt in Bewegung setzen will, würde ich gar nicht erwähnt haben, wenn er nicht selber nach dem im anzeigenden Beiblatte Gesagten einiges Gewicht darauf gelegt hätte."

Wegen der hervorgehobenen Grundmängel meiner Abhandlung glaube ich der Süddeutschen Musikzeitung hiermit in Kürze Rechnung getragen zu haben. Was die Preismessen betrifft, so dürften blos **500** Stück Dukaten für die schönste angeboten werden, um die musikalische Bewegung näher kennen zu lernen; und was wären **500** Stück Ducaten, wenn die Kirchenmusik wieder auf ein eigenes, würdiges Element zurückgeführt — und der Chor von der Bühne unterschieden würde?

„Als das einzig sichere, nicht unbedeutende Resultat hebe ich den Nachweis hervor, daß Hucbalds bekanntes Organum mit seinen Quartenfolgen der Grundton*) einer Orgelwindlade ist, und nicht die Harmonie, sondern die Stimmung veranschaulicht — so ist fortan allen schon unvernünftigen Faseleien von Quarten- und Quintenfolgen, in denen die Alten gesungen haben sollen (man vergegenwärtige sich das leichtsinnige Raisonnement Ulibischeff's. Mozart Bd. II in der Einleitung), eine der besten Stützen entzogen."

So ehrenvoll es für mich ist, wenn ich der finstern, unnatürlichen, selbst dem menschlichen Gefühl widerstrebenden Beurtheilung der alten Harmonie ein Ende gemacht, so muß ich hier doch noch bemerken, daß ich den grassen, vieljährigen, in so vielen Schriften aufgenommenen Irrthum über das Organum, in der alten Tonschrift und Nomenclatur entdeckte und denselben mit den Grundsätzen des Systems in einem horrenden Widerspruch gefunden habe. Hat es nun aber mit der Stimmungslehre seine Richtigkeit, so müssen auch die Grundsätze des Systems richtig sein, weil ein bischen Consequenz auch in der Tonkunst einzuhalten ist.

„Hr. Stehlin klagt über incorrekte Ausgaben der Palestrinischen Werke — wenn er sich entschließen möchte, eine bessere Ausgabe vorzubereiten, so sei er im Voraus unseres lebhaften Dankes gewiß. Aber um ein so weit greifendes Problem, wie das in vorstehender Schrift behandelte, zu lösen, dazu fehlte ihm offenbar das Beste."

Man wird es natürlich finden, wenn ich auf eine Dankeszusicherung der Süddeutschen Musikzeitung keinen Werth lege. Inzwischen habe ich eine sechsstimmige Messe von Palestrina nach den in meiner Abhandlung aufgestellten Grundsätzen übersetzt, die aber mit keiner andern Uebersetzung in Deutschland —, sondern, soviel aus den Schriften des Baini zu entnehmen ist, höchst wahrscheinlich mit dem traditionellen Vortrag in der Sixtinischen Kapelle, übereinstimmt. Eine Abschrift von dieser Messe ertheile ich um 10 Stück Ducaten, leiste aber auch auf dieses Honorar Verzicht, wenn mir ein Fehler gegen das alte System notorisch nachgewiesen wird.

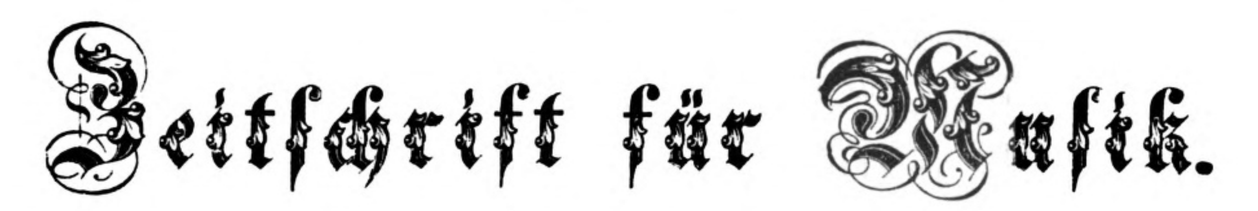
Was die Schlußworte des Hrn. Recensenten betrifft, finde ich in denselben eine kleine Entschuldigung, wenn ich in dieser Antikritik mich hie und da ebenfalls scharfer Ausdrücke bediente. Würde er zum Schlusse noch angegeben haben, worin das „Beste" besteht? vielleicht wäre sodann noch eine weitere Verständigung erfolgt, die wahrscheinlich den Unterschied von einer Gesang- oder Harmonielehre und von einer Abhandlung über die Naturgesetze und das System, näher auseinander gesetzt hätte. Indeß habe ich blos über die Naturgesetze im Tonreiche und über das alte und neue Tonsystem geschrieben und für das Geschriebene nicht nur in Deutschland, sondern auch in andern Ländern schon manche erfreuliche Anerkennung gefunden. Meine Schrift ist die Frucht eines vieljährigen Studiums, durch welches ich im Tonreiche und in der alten und neuen Tonkunst zu einem Urtheil und zu einem Bewußtsein gelangte, welches ich vergebens in den neueren Lehrbüchern aufsuchte: es ist mir geworden, so daß es die Süddeutsche Musikzeitung nimmermehr erschüttern kann.

Innsbruck im Juli 1853. Stehlin.

*) Soll Grundplan heißen.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. **№ 8.** Den 19. August 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe

von

Richard Pohl.

Achter Brief.

Untersuchungen über Stärke und Reinheit des Schalles. Wirkung von Orchestermassen. Einfluß der Luft und Temperatur.

(Fortsetzung.)

Die Verstärkung des Schalles bei der Nacht ist eine nicht zu bezweifelnde Thatsache, deren Erklärung aber den Physikern lange Zeit Schwierigkeiten gemacht hat. Es ist noch nicht festgesetzt, in welchem Verhältnisse der Schall bei Nacht sich verstärkt; v. Humboldt schätzt die Verstärkung auf das Dreifache.

Ein Jeder, den Beruf oder Neigung bei Nacht an stillen Beobachtungsorten fesselt, kann darüber eigene Erfahrungen sammeln. Wer eine stille und klare Sommernacht auf einsamen Berggipfeln zugebracht hat, dem wird aufgefallen sein, wie ausnehmend deutlich und stark das Schlagen der Thurmuhren, das Rauschen der Mühlen, das Bellen der Hunde, das Krähen der Hähne, u. s. f., von entfernten Ortschaften bis zu ihm herauf gedrungen ist. Bei Nacht hört man die Fußtritte des Menschen außerordentlich weit, selbst das Nagen der Mäuse und das Picken der Uhren, welches man bei Tage oft gar nicht bemerkt, verursacht in der Nacht ein, nervösen Personen widerliches Getöse. Diese Verstärkung des Schalles bei Nacht findet eben so in den Häusern, als im Freien Statt. Nicholson*) führt an, daß man auf der Westminsterbrücke in London die Stimmen der Arbeiter in der drei englische Meilen entfernten Fabrik zu Battersea, und das Rufen der Schildwachen von Portsmouth vier englische Meilen weit zu Ride auf der Insel Wight bei Nacht deutlich höre.

Einige Beobachtungen, die Nicholson über das Schlagen einer Uhr während der Nacht, zuerst bei völliger Stille, und sodann beim gleichzeitigen Vorüberfahren eines Wagens anstellte, brachten ihn zu der Ueberzeugung, daß dieser Unterschied blos von der größeren Stille herrühre, indem die Nerven des Ohres durch keinen sonstigen Eindruck gereizt werden. Dieses Verhalten wäre analog dem des Auges, welches durch einen bereits vorhandenen Lichteindruck weniger empfindlich für andere Lichteindrücke wird.

*) Journal of Natural Philosophie. N. IX.

So wie beim Tageslicht die Sterne verschwinden — sagt John Herschel — und erst für das durch ein Fernrohr geschärfte Auge wiederum sichtbar werden, so verlangt das Ohr, um seine äußerste Empfindlichkeit zu bekommen, lange andauernde und vollkommene Ruhe. Beim gewöhnlichen Summen der Stimmen, dem Rasseln der Wagen, dem Geschrei der Thiere und den tausend anderen Tagesgeräuschen, welche aus allen Theilen einer großen Stadt zu uns gelangen, und z. B. auf dem Montmartre in Paris wie eine ferne Brandung an unser Ohr schlagen, kann unser Gehörnerv niemals zu vollkommener Ruhe gelangen; er ist in unbewußter Vibration; das ganze Luftmeer tost und brandet, und deshalb machen schwache Geräusche, welche Nachts unsere Aufmerksamkeit fesseln, am Tage keinen Eindruck. Mußte doch Biot seine Versuche über die Fortpflanzung des Schalles in eisernen Röhren in die ersten Morgenstunden verlegen, wo Paris schläft, da der Lärm der Nacht sie anzustellen verhinderte.

Dieser rein subjective Grund liegt so nahe, und scheint so natürlich, daß man dabei sich wohl beruhigen könnte, wenn nicht die Humboldt'schen Erfahrungen dem entgegen ständen, Erfahrungen, welche auf einen objectiven Erscheinungsgrund hinweisen.

In den Ebenen um die Mission von Antures, berichtet A. v. Humboldt*), hört man das Getöse der über eine französische Meile entfernten großen Wasserfälle des Orinoco noch so laut, daß man sich in die Nähe der Brandung an einer felsigen Küste versetzt glaubt. Nachts ist dieses Getöse drei Mal stärker, als am Tage, und giebt diesen einsamen Orten einen unaussprechlichen Reiz. Was kann die Ursache dieser Zunahme in der Stärke des Schalles hier, in einer Einöde sein, wo, wie man annehmen muß, Nichts das Schweigen der Natur, diese Eichendorff'sche „Waldeinsamkeit", unterbricht. Vielleicht, glaubt man, mache in diesen menschenleeren Gegenden das Summen der Insecten, das Gezwitscher der Vögel und das Rauschen der bei dem leisesten Winde sich bewegenden Blätter am Tage ein verwirrtes Geräusch, das man bei seiner Einförmigkeit nicht mehr wahrnehme, welches aber das Ohr beständig erfülle und dadurch die Intensität eines starken Getöses vermindere, während diese Geräusche bei der Stille der Nacht nicht stattfinden, weil dann Insecten, Vögel und Luft ruhen. Aber dieser Grund findet auf die Wälder des Orinoco keine Anwendung. Hier ist die Luft stets von einer unzähligen Menge von Mosquitos erfüllt, das Summen dieser Insecten 2c. ist Nachts viel stärker als bei Tage, und der Wind weht stets erst nach Sonnenuntergang.

Der Grund der Erscheinung ist die ungleiche Erhitzung der verschiedenen Theile des Erdbodens, wodurch kleine Ströme erwärmter Luft die kältere durchziehen. Der Rasen wird bei Tage 30 Grad, der dort häufig vorhandene Granit hingegen 48 Grad warm. Die dadurch erzeugten überraschend warmen Luftströme kann man auch bei uns gewahren, wenn man nach Sonnenuntergang durch Wälder geht, in denen Rasen, Sumpf und Felspartien abwechseln. Man wird dann bei mäßig bewegter, langsam streichender Luft überraschende Temperaturwechsel empfinden. Sobald die Sonnenwirkung längere Zeit aufgehört hat, gleicht sich die Temperatur aus, sie wird gleichmäßig kühler und frischer und begünstigt durch ihre niedrigere Temperatur eine verstärkte Schallwirkung, da, wie schon Zanatti*) sehr richtig bemerkte, die kühlere Nachtluft eine größere Dichtigkeit hat.

Es ist klar, daß der Schall, eben so wie das Licht, aufgehalten, gedämpft und sogar aus seiner ursprünglichen Richtung durch die Mischung von Luft verschiedener Temperaturen, und folglich verschiedener Elasticitäten, abgelenkt werden muß. So macht dieselbe Ursache, welche jene äußerste Durchsichtigkeit der Luft in der Nacht hervorbringt, die von den Astronomen allein völlig gewürdigt wird, sie auch für den Schall günstiger.

Aus den Beobachtungen der irdischen Strahlenbrechung weiß man, daß während eines Gewitters warme und kalte Luftschichten mannichfach wechseln. Nimmt man dazu den herabfallenden Regen, so sind die Bedingungen für die Schwächung des Schalles bei einem Gewitter im vollsten Maaße vorhanden.

Die Luft in einem überfüllten Concertsaal hat, schon der äußerlichen Empfindung nach, mit der Gewitterschwüle viel Aehnlichkeit. Die Atmosphäre ist durch den Hauch vieler Menschen so mit Dunst erfüllt, daß dieser sich an kalten Fenstern, an Marmorsäulen 2c. wie ein starker Thau niederschlägt. Heiße Oefen strahlen warme Luftschichten aus; schlecht schließende Fenster, auf- und zugehende Thüren 2c. bringen kalte Luft dazwischen, — kurz, wir haben hier alle Bedingungen beisammen, um die Klangwirkung der Instrumente in einem besuchten Concert überraschend zu schwächen und mindestens auf die Hälfte zu reduciren.

Weiter ist aber bemerkenswerth, daß die Stärke des Schalles auch abhängig ist von der Dichtigkeit der Luft, in welcher er erregt wird, nicht aber von der Dichtigkeit der Luft, in welcher

*) Tableau de la Nature, T. II. p. 216. — Annales de Chimie et Physique, T. XIII. p. 162.

*) Commentar. Bonon. T. I. p. 173.

er vernommen wird. Dieses Gesetz ist von Poisson auf theoretischem Wege gefunden worden*), und stimmt durchaus mit den praktischen Erfahrungen überein. Je dichter das erregte Medium, desto stärker der Schall, je dünner das Medium, desto schwächer der Schall. Kalte Luft ist dichter, als warme; die Atmosphäre im Thale dichter als die der Berge; die Luft in hohen Sälen, Kirchen 2c. am Fußboden kälter und dichter, als an der Decke.

Deshalb pflanzt sich der Schall leichter und stärker nach der Höhe als nach der Tiefe hin fort. Dies geschieht immer dann, wenn die Höhe so beträchtlich ist, daß an beiden Orten eine ungleiche Dichtigkeit der Luft stattfindet. Als entscheidend können hier die Erfahrungen gelten, die Saussure**) gemacht hat. Es geht daraus hervor, daß der Schall sehr leicht auf weite Strecken vom Fuße bis zur Spitze hoher Berge gelangt, in entgegengesetzter Richtung aber ausbleibt. Folglich klingt ein auf einem hohen Berge fallender Schuß schwach im Thal, hingegen wird der im Thal fallende Schuß auf dem Berge laut gehört. Saussure beobachtete auf dem Montblanc, daß eine abgeschossene Pistole dort nicht stärker knallte, als ein kleines Taschen-Terzerol in der Ebene***). Bei künstlicher Verdünnung unter der Luftpumpe verschwindet der Schall in dem Maaße, als die Verdünnung zunimmt. Daher gleicht Nichts dem tiefen Schweigen auf der Spitze der höchsten Berge, welche eine den Lungen bereits sehr empfindliche verdünnte Atmosphäre haben.

Einen interessanten Gegensatz hierzu bieten die Beobachtungen von John Roebuck†), welcher sich in den Gebläsekasten des Hochofens zu Devonshire hinein begab, in welchem die Luft durch große Druckwerke bedeutend comprimirt wird, um in das Schmelzfeuer getrieben zu werden. Roebuck fand die theoretische Voraussetzung bestätigt, daß in dieser zusammengepreßten, dichteren Luft der Schall ausnehmend verstärkt wurde.

Nach diesen und ähnlichen Erfahrungen ist das starke Getöse um so merkwürdiger, welches Feuerkugeln und andere Meteore erzeugen, die im Verhältniß zu den uns erreichbaren Dimensionen, zu den Höhen der Berge, der Luftballons 2c. in wahrhaft unermeßlichen Höhen und dennoch mit furchtbarer Intensität explodiren, wenn sie Meteorsteine auf die Erde herab schleudern. Die Explosion, welche das 1719 in 69 englischen oder 14 deutschen Meilen Höhe (nach Halley's Messung*)) zerplatzende Meteor erzeugte, glich dem einer Kanone von schwerem Kaliber, machte Thüren und Fenster erzittern, so, daß ein Fernrohr auf der Sternwarte in Greenwich aus seiner Nische stürzte und zerbrach. Das Meteor vom Jahre 1756 warf in Aix in der Provence durch den bloßen Schall einige Schornsteine herab. Ein anderes Meteor 1783 wurde als ein tief dröhnender Donner gehört, obgleich seine Höhe (nach Blaydon**)) 50 englische Meilen betrug. Eben so stark war der Schall bei dem Meteore am 17ten Juli 1771 zu Paris, dessen Höhe Leroy***) auf 20,600 Toisen oder 25 englische Meilen berechnete.

Um von diesen Erfahrungen praktischen Nutzen zu ziehen, sei hier nur bemerkt, daß bei hohen Kirchen der Orgelchor möglichst niedrig angebracht sein sollte, um die Wirkung des Orgeltones und des Chorgesanges zu verstärken, während umgekehrt fast durchgängig die Orgel um so höher angebracht ist, je höher die Kirche ist, wie z. B. in Straßburg und Cöln. Geschieht dies auch einestheils aus architektonischen Rücksichten, und ist anderentheils nicht zu leugnen, daß Orgelklang und Chorgesang, von der Höhe dieser Dome herab schallend, einen eigenthümlich erschütternden, fast überirdischen Eindruck machen, so geht doch auf der anderen Seite an Tonwirkung verloren. Schon der Orgelchor der Thomaskirche zu Leipzig ist zu hoch für die Dimensionen des Baues, so daß die von Männer- und Knabenstimmen allwöchentlich dort ausgeführten berühmten Motetten der Intensität nach nur einen schwachen Eindruck machen können.

Schließlich muß noch der Einfluß der bewegten Luft, d. h. des Windes, auf die Intensität des fortgepflanzten Schalles erwähnt werden. Dies ist ein Punkt, über welchen die Physiker bis zum heutigen Tage nicht einig sind, so daß wir unseren Lesern im Voraus die Erklärung schuldig sind, daß unsere Ansicht hierin von der der meisten Physiker abweicht und sich zu Gunsten der allgemeinen Annahme entscheidet, der die Physiker bis jetzt entgegengearbeitet haben.

Daß ein Schall mit dem Winde viel weiter gehört wird, als gegen den Wind, ist eine von Niemand bezweifelte Thatsache. Das Auffliegen der Stobbs-Pulvermühle (1824) ward mit dem Winde 30 engl. Meilen, gegen den Wind aber nur 3 engl. Meilen weit gehört. Eine solche enorme Differenz, welche das zehnfache beträgt, führt sogleich zu der Vermuthung, daß der Wind den Schall verstärken,

*) Journal de l'Ecole polytechnique, Cah. XIV. p. 328.
**) Reisen, Th. IV. S. 207, 288.
***) Voyage dans les Alpes. T. VII. p. 337. § 2020.
†) Edinburgh Philos. Transactions. T. V. p. 34.

*) Philosophical Transactions. T. XXX. p. 978.
**) Philos. Transact. 1784.
***) Mémoires de l'Academie 1771. p. 668.

d. h. weiter tragen müsse, als derselbe ohne Wind, bei ruhiger Luft, sich verbreiten würde. Dem widersprechen aber die meisten Physiker, gestützt auf einige wenige Versuche, die vor längerer Zeit angestellt wurden. Allerdings können hier nur Versuche entscheiden, aber darum darf nicht unerwähnt bleiben, daß, ganz gegen die sonstige Gewohnheit der physikalischen Forschungen, man sich bisher hier mit allgemeinen Bestimmungen begnügte, welche man für das Problem nicht als entscheidend betrachten kann. Hier tritt namentlich der, im vorigen Briefe erwähnte Mangel eines Tonstärkemessers oder Sonometer's recht lebhaft hervor. So lange wir diesen nicht besitzen, werden alle derartigen Bestimmungen nie zur Evidenz geführt werden können.

Die ersten Versuche waren die von Haldat.*) Er bediente sich einer kleinen Glocke, die im Freien auf 150 Meter (ungefähr 500 Fuß) Entfernung gehört werden konnte; stellte verschiedene Personen so auf, daß die Richtungen des Windes mit der des Schalles wechselnde Winkel bildeten und suchte aus den größten Entfernungen, in denen der Schall gehört wurde, den Einfluß des Windes zu ermitteln. Die Windgeschwindigkeiten lagen zwischen 1¼ und 2 Meter (5 und 7 Fuß) per Secunde. Die Entfernung, in welcher der Schall gegen den Wind gehört wurde verhielt sich zu der Entfernung mit dem Winde wie 1 zu 3. Eben so stark war das Verhältniß bei diagonaler Richtung des Windes gegen die des Schalles; bei senkrechter Richtung aber zeigte sich gar kein Unterschied.

Genauer und umfassender sind die späteren Versuche von Delaroche und Düval.**) Sie wählten dazu zwei Uhrglocken von gleicher Stärke, die mit gleichen Hämmern gleich stark angeschlagen wurden ließen sie so halten und anschlagen, daß die sie verbindende Linie mit der Windrichtung verschiedene Winkel bildete und stellten sich dann zwischen dieselben in einer solchen ungleichen Entfernung, daß der Schall beider einander gleich wurde.

So sinnreich auch dieses Verfahren ist, so genügt es doch noch nicht. Denn selbst, wenn das Ohr fähig wäre, die Stärke vollkommen sicher als gleich zu erkennen (was durchaus nicht der Fall ist) und wenn man überhaupt zwei Körper vollkommen gleich stark tönend unveränderlich erhalten könnte (was nicht minder schwierig ist) so müßte man noch zur Controle zwei Körper von ungleicher, aber genau bestimmter Tonstärke haben und sodann die ungleichen Abstände finden, in denen beide Schalle gleich stark werden. Dadurch erst wäre es möglich, das Verhältniß zwischen Tonstärke und Entfernung unzweifelhaft fest zu setzen und so auf den Einfluß der ruhigen oder bewegten Luft sicher zu schließen. Diese Aufgabe ist aber bis jetzt noch nicht gelöst.

Die Resultate, welche Delaroche durch seine Versuche fand, waren in der That überraschend. In der Nähe hatte der Wind auf die Stärke des Schalles gar keinen Einfluß, wenn der Abstand nicht über 6 Meter (21 Fuß) betrug. Dagegen zeigte sich derselbe sehr bedeutend, sobald die Entfernung größer wurde, und wächst natürlich mit der Zunahme derselben. Nun will aber Delaroche gefunden haben, daß ein entgegenwehender Wind die Fortpflanzung des Schalles zwar ausnehmend hindert, ein, in seiner Richtung liegender Wind aber die Fortpflanzung des Schalles nicht befördert. Bei ruhiger Luft, oder wenn der Wind lothrecht auf die Richtung des Schalles stößt, soll der Schall weiter gehen, als mit dem Winde!

Dieser Satz ist es, welchen die Physiker seit Delaroche als maßgebend aufstellen. Ihn anzunehmen können wir uns aber nicht entschließen, so lange keine besseren Beweise vorliegen. Wir fußen hierbei auf folgenden Betrachtungen.

Für die Vernehmbarkeit des Schalles in bestimmten Entfernungen ist: Weite der Fortpflanzung, und: Stärke der Erregung (nach dem Eindruck auf das Ohr bezogen) identisch. Wenn ein Schall aus der Ferne stärker vernommen wird, als ein anderer, so schwankt das Ohr (oder richtiger unsere Beurtheilungskraft) ob dieser deutlicher vernehmbare Schall näher oder in gleicher Entfernung als der schwächer gehörte, aber stärker, sei. Darauf beruhen die meisten akustischen Täuschungen, die Künste der Bauchredner, u. s. f. Wäre also nachzuweisen, daß der Wind einen Schall weiter trage, als die ruhige Luft, so wäre dadurch unmittelbar bewiesen, daß der Wind den Schall verstärke, weil eine Verstärkung des Schalles in der That für unser Ohr keinen anderen Effekt hat, als den Schall weiter fortzupflanzen.

Einen negativen Beweis hierfür finden wir schon in dem Factum, daß ein entgegengesetzter Wind den Schall ausnehmend schwächt, d. h. seine Verbreitung hindert. Es ist kaum anzunehmen, daß eine Ursache, welche, wenn sie entgegen wirkt, einen unzweifelhaft negativen Effekt ausübt, kein positives Resultat geben sollte, wenn sie positiv einwirkt. Da ein Schiff gegen den Strom oder gegen den Wind langsamer fährt, d. h. schwächere Wirkung äußert, so kann man unmittelbar

*) Journal de Physique LXXIX 285.

**) Annales de Chimie et Physique T. I. p. 176.

daraus schließen, daß ein Schiff mit dem Strome oder mit dem Winde schneller fährt, d. h. eine stärkere Wirkungsgröße ausübt. Doch könnte man vielleicht Fälle anführen, wo dieser negative Beweis nicht stichhaltig wäre. Wir gehen daher zu einem positiven über.

Schon Arago bemerkte, und Haldat und Delaroche bestätigen es, daß der Wind nicht gleichmäßig, sondern stoßweise wehe, daß seine Geschwindigkeit also intermittirend und wechselnd sei. Der Wind ist kein ruhiges Fortfließen der Luft, sondern er bewegt sich, wie jede Flüssigkeit, welche bei ihrer Bewegung Hindernisse zu überwinden hat, wellenförmig *)

Diese Stöße oder Wellen empfindet das Ohr ganz deutlich, wenn es einen fernen Schall beobachtet, der mit dem Winde zu uns gelangt. Der Verfasser beobachtete mehrere Wochen hindurch den Schlag der großen Glocke des Kreuzthurmes in Dresden aus einer Entfernung von circa einer halben deutschen Meile, (während eines Sommeraufenthaltes in Wachwitz). Er vermochte den Stundenschlag am Tage nur dann zu hören, wenn der Wind von Dresden aus wehte. Aber auch dann vernahm er die einzelnen Schläge einer Stunde nie gleich stark, sondern einzelne schwächer, manche gar nicht, andere sehr stark, der augenblicklichen Ruhe der Luft, oder den stärkern und schwächeren Windstößen genau entsprechend. „Der Windstoß bringt den Schall näher", sagt das Volk, und hat, unserer Ansicht nach, hier nicht nur figürlich, sondern buchstäblich Recht, indem wir der Ansicht sind, daß die bewegte Luft den Schwingungsmittelpunkt eines entfernten schallenden Körpers uns näher bringt. Wir schließen das aus Analogie der Wasserwellen und in Folge eines Experimentes, das Jeder mit Leichtigkeit selbst anstellen kann.

In einem ruhig und gleichmäßig fließenden Fluß wähle man sich eine Stelle mit geringer Geschwindigkeit des Wassers. Daselbst markire man am Ufer, durch Latten, Pfähle, rc. kleine, aber gleiche Distanzen auf- und abwärts der Flußrichtung und wähle den mittleren Punkt dieser abgemessenen Strecken als Ausgangspunkt der Wellensysteme, welche man im Fluß am einfachsten durch senkrecht hinabfallende Steine erregt. Wo der Stein den Fluß berührt, entsteht der Schwingungsmittelpunkt eines kreisförmigen Systemes, das man durch rasch aufeinanderfolgende Steinwürfe im ruhigen Wasser constant erhalten, und somit ein System stehender Wellen (siehe den 3ten Brief) erzeugen kann.

*) Muncke in Gehler's physik. Wörterb. VIII. 435.

Im fließenden Wasser gelingt das nicht. Wir beobachten zunächst, daß die Wellenringe den Fluß entgegen nur auf geringe Weise sich verbreiten, während sie sich den Fluß abwärts viel weiter ausbreiten. Wir beobachten aber ferner, daß, sowie der Stein in's Wasser gefallen ist, der Berührungspunkt, welcher den Schwingungsmittelpunkt ist, vom Fluß abwärts bewegt, also von der eigentlichen Erregungsstelle weg geführt und dem Wasserstrom zu folgen gezwungen wird. Läßt man die Stöße auf das Wasser rasch hintereinander folgen (indem man z. B. durch ein Rohr eine Reihe von Kugeln rasch aufeinander in das Wasser fallen läßt) so wird jedes, durch jede einzelne Kugel erregte Wellensystem für sich abwärts geführt und die Schwingungsmittelpunkte folgen in ihren Abständen so aufeinander, wie die Flußgeschwindigkeit sich zu den Intervallen zwischen den einzelnen Kugelstößen verhält.

Fließt der Strom sehr rasch, so kann der Schwingungsmittelpunkt so schnell abwärts geführt werden, daß keine einzige Wasserwelle vom Erregungspunkte aus stromaufwärts gelangt, sondern das ganze System sich nur stromabwärts bewegt.

Die Anwendung auf den Schall ergiebt sich hieraus von selbst, nur muß man andere Geschwindigkeitsverhältnisse substituiren. Die Windgeschwindigkeit bewegt sich zwischen 5 bis 50 Fuß per Secunde, während die Schallwellen ungefähr 1000 Fuß in der Secunde durchlaufen. Ist also der Schall auch 20 bis 200 Mal schneller als der Wind, können folglich durch die groben und langsamen Windwellen die ungleich feineren und schnelleren Schallwellen an sich auf keine merkliche Weise gefördert werden, so veranlaßt der Wind dennoch eine Verstärkung des Schalles, indem er den Schwingungsmittelpunkt des Wellensystems in seiner Richtung vorwärts führt, und dadurch den Schall ferner, d. h. schwächer erscheinen läßt, wenn er dem Wind entgegen sich bewegt, ihn aber näher bringt, d. h. verstärkt, wo er mit dem Winde geht.

Ein senkrecht auf die Linie vom schallenden Körper zu unserem Ohr wehender Wind hat in Bezug auf unsere Schallempfindung darum keinen merklichen Einfluß, weil er die Schallquelle zwar seitwärts fortführen kann, dadurch aber die Entfernung bis zu unserem Ohr nicht merklich ändert.

Denn auf jeden Fall ist es eine falsche Ansicht, wenn man sich den Schall in einseitig gerade Richtung, d. h. als Linie, vom tönenden Körper zum Ohre des Hörers fortgehend denkt. Er verbreitet sich vielmehr in einer Sphäre von unbestimmter Ausdehnung ringsum, und das Ohr befindet sich immer nur in einem Punkte dieser Sphäre.

Wir stehen mit dieser Ansicht des Sachverhaltes nicht mehr allein, sondern haben in dem (leider in diesem Jahre verstorbenen) gelehrten Doppler in Wien eine Autorität entdeckt, auf die wir uns berufen können. Doppler wurde durch dieselbe Wahrnehmung, daß die Töne mit der Windrichtung weiter getragen werden, als bei Windstille oder gegen die Richtung des Windes, zu dem ferneren Schlusse geführt, daß umgekehrt eine Bewegung der Tonquelle bei ruhendem Fortpflanzungsmittel den Ton verstärken oder schwächen müsse, je nachdem diese Bewegung nach dem Beobachter hin, oder von ihm wegführe.*)

Doppler fand sogar das Gesetz, nach welchem diese Verstärkung stattfinden müsse und entwickelte in einer Formel, daß die Intensität sich dem Quadrat der Geschwindigkeit der Tonquelle direkt, und dem Quadrat der Entfernung umgekehrt proportional verhalten müsse und außerdem natürlich von der größten Schwingungsgeschwindigkeit eines, den Schall fortpflanzenden Theilchens abhängig sei.

A. Seebeck hat zwar in seinem Bericht über die Fortschritte der Akustik**) die Doppler'sche Formel aus mathematischen Gründen für unzulässig erklärt, doch kann das Faktum an sich nicht in Abrede gestellt werden. Ueberdies hat noch neuerdings Doppler seine Gründe entwickelt***), warum er seine Formel immer noch für richtig halten und wünschen müsse, daß dieselbe durch Versuche geprüft werde.

Wir müssen den gleichen Wunsch, schon im Interesse der Wissenschaft hier aussprechen, wollen aber nicht versäumen, darauf hinzuweisen, daß praktische Folgerungen für die musikalischen Wirkungen, namentlich aber für die akustischen Täuschungen an Theatern, 2c. sich daraus ergeben würden, Resultate, deren sichere Feststellung uns in der Folge noch von Nutzen sein können. —

(Schluß des achten Briefes.)

Instructives.

Für Schulgesang.

J. Kämpfe, Liedersammlung für die unteren und mittleren Klassen an Gymnasien und Realschulen, enthaltend mehrstimmige Lieder und Choräle, so wie Treff- und Gesangübungen. Zweite, gänzlich umgearbeitete und bedeutend vermehrte Auflage. — Magdeburg, Heinrichshofen. 1853.

Das vorliegende Werkchen empfiehlt sich sowohl durch seine zweckentsprechende Einrichtung als auch durch eine reiche, wohlgetroffene Auswahl. Die Einleitung lehrt die Notenkenntniß; der erste Abschnitt enthält Treffübungen, der zweite Canons für zwei, drei und mehr Stimmen, der dritte Coräle für zwei, drei und vier Stimmen, der vierte zwei und dreistimmige Lieder. Warum der Verfasser die größere Anzahl der Lieder dreistimmig (Sopran, Alt und Baß) gesetzt, giebt er im Vorwort genauer an. Daß eine zweite Auflage nöthig geworden, beweist, daß das Werkchen bereits viel Eingang gefunden und sich zweckdienlich erwiesen hat.

Emanuel Klitzsch.

H. M. Schletterer, Praktische Chorgesangschule für Volksschulen und höhere Lehranstalten. — Zweibrücken, 1853, Ritter'sche Buchhandlung.

Das vorliegende Werkchen verdient seiner Klarheit und Bündigkeit wegen Empfehlung. Es ist dem Verfasser gelungen, die Hauptsachen in leicht übersichtlicher und sehr praktischer Weise auf den engen Raum von etwa sechs Bogen zusammenzudrängen und so Lehrern an Volksschulen einen sehr nützlichen Leitfaden beim Unterricht, den Schülern ein gutes Lehrbuch zum Repetiren des in der Lehrstunde Vorgetragenen zu geben.

In der Vorrede zeigt der Verf. wie der Unterricht in Schulen am Zweckmäßigsten zu beginnen sei, wie Ohr und Auge des Kindes gleichzeitig geübt werden, wie die Haltung des Körpers, die Stellung des Mundes 2c. beschaffen sein muß, wenn ein guter Ton erzeugt werden soll. Er dringt ferner darauf, daß auf deutliche Textaussprache gesehen wird und giebt hierzu geeignete Mittel an. Nach einer kurzen Erklärung der Noten beginnt er sogleich mit praktischen Uebungen, indem er nach und nach alle die in diesen vorkommenden Elemente der Musik und Harmonielehre (letztere soweit als sie einem guten Sänger nöthig sind) kurz und bündig erklärt und hierdurch jedenfalls mehr erreicht, als wenn er diesen Dingen ein eigenes Kapitel gewidmet hätte. Die Uebungen selbst sind praktisch und nicht trocken; es sind theilweise hierzu Compositionen Anderer benutzt worden, die in Text und Musik dem Kinde faßlich sind. In der zweiten Abtheilung erklärt der Verfasser zuerst die im bisherigen Verlauf des Werkes noch wenig oder gar nicht

---

*) Ueber den Einfluß der Bewegung des Fortpflanzungsmittels auf die Erscheinungen der Aether-, Luft- und Wasserwellen, von Doppler. S. 1847.

**) Repertorium der Physik 1849.

***) Wiener Akademische Berichte. VII. 162. (1851, Juni). — Poggendorf's Annalen LXXXIV, 262. —

berührten Gegenstände aus der Musiklehre. Auch hier zeigt er sich als erfahrener und tüchtiger Lehrer, wiewohl wir damit nicht einverstanden sein können, daß er sagt, als er von den Tactarten spricht, es sei gebräuchlich, zwei und zwei oder drei und drei der einfachen Tactarten durch Auslassung des Tactstriches zu einem Tact zusammen zu ziehen, woraus dann der Vierviertel-, Sechsviertel-Tact rc. entstände. Die sogenannten zusammengesetzten Tactarten haben aber eine so bestimmte Eigenthümlichkeit, daß man doch wohl schwerlich den C Tact aus zwei Tacten $\frac{2}{4}$ oder der $\frac{6}{4}$ Tact aus zwei Tacten $\frac{3}{4}$ rc. ansehen kann. Nicht durch eine vielleicht zufällige und willkührliche Hinweglassung von Tactstrichen sind die zusammengesetzten Tactarten entstanden, sondern sie haben ihre Berechtigung in ihrem fest und bestimmt ausgeprägten rhythmischen Charakter, so daß sie durch keine einfache Tactart ersetzt werden können. Am wenigsten findet das beim C Tact statt. Bezüglich der Molltonleiter, von der der Verfasser im weiteren Verlaufe spricht, müssen wir bemerken, daß er diese abwärts durch die große Untersecunde führt, während doch gegenwärtig mit Recht allgemein der Schritt nach der kleinen Untersecunde und nach dieser zu einer übermäßigen Secunde angenommen wird. Ebenso wenig können wir uns mit der Bezeichnung „ganzer" und „halber Ton" einverstanden erklären, um so weniger, als der Verfasser unter dieser nur die durch ein ♯ erhöhten oder durch ein ♭ erniedrigten Töne versteht. Eine so uneigentliche Bezeichnung kann ein Kind nicht fassen — warum sagt Hr. Sch. nicht: große und kleine Tonstufe? In den nun folgenden Uebungsstücken werden mehrstimmige, zum Theil auch ausgeführtere Compositionen — theilweise aus den Klassikern — gegeben. Es sind diese mit Geschick und Sachkenntniß gewählt. Der Nachtrag spricht von den verschiedenen Stimmengattungen und von den verschiedenen Arten der weltlichen und kirchlichen Gesangsmusik.

J. G. F. Pflüger, Anleitung zum Gesangunterricht in Schulen. Nach Grundsätzen der analytisch-synthetischen Methode bearbeitet. — Leipzig, 1853, Brandstetter.

Der Lehrgang, den der Verfasser vorschreibt, weicht in der Hauptsache ganz von dem ab, welcher in den meisten Volksschulen gebräuchlich ist. Es wird in diesem Buche so viel Neues und Gutes geboten, daß wir es allen Lehrern des Gesanges — nicht allein denen in Volksschulen, sondern auch denen, die überhaupt mit dem jugendlichen Alter zu thun haben — dringend empfehlen müssen. Und nicht allein der Gesanglehrer, auch der Musiklehrer im Allgemeinen wird manchen guten Wink, manches für sein Fach Brauchbare hier finden. Zu Letzterem rechnen wir besonders die Art und Weise, wie dem Kinde nach und nach die Kenntniß der Noten beizubringen. Pflüger sagt sehr richtig, daß das Kind erst wissen muß, was überhaupt ein Ton ist, ehe es das Zeichen für denselben begreifen kann. Er will, daß der Lehrer erst den Begriff der Höhe und Tiefe, der Zeitdauer und der Stärke und Schwäche des Tones erkläre. Um die Höhe und Tiefe zu veranschaulichen zeichnet Pf. dem Kinde eine Leiter mit acht Sprossen vor, sieht vorläufig noch von den in der Tonleiter enthaltenen großen und kleinen Tonstufen ab und läßt die Töne auf dieser Leiter auf- und absteigen. Diese Sprossen bezeichnet er durch Zahlen, nicht durch die üblichen Buchstaben, weil das Kind nicht begreifen würde, weshalb die erste Sprosse C und nicht A heißen müsse, während doch das ihm bekannte Alphabet mit A beginnt. Erst in späterer Zeit, nachdem die Kinder bereits viele Lieder nach dem Gehör gesungen haben, nachdem mit ihnen sogenannte Treffübungen nach der bezifferten Leiter vorgenommen werden, kurz nachdem sie schon etwas singen können — also wissen was Musik und Ton ist — beginnt er mit Erlernung der Notenschrift. Dem Gesangunterricht in der Volksschule selbst schreibt der Verfasser denselben Weg vor, den man in allen guten Schulen neuerer Zeit bezüglich der Erlernung der Muttersprache, der Lese- und Sprechübungen befolgt. Jeder einzelne Schritt vorwärts bei dieser soll einem ähnlichen bei jenem entsprechen. Die Wahrheit dieser Ansicht wird jedem Pädagogen einleuchten, der das Verfassers Grundsatz: „Von der Sache zum Zeichen" anerkennt. Wir glauben durch diese wenigen Bemerkungen das System des Verfassers so weit angedeutet zu haben, um Gesanglehrer in Volksschulen auf dieses verdienstvolle Werkchen aufmerksam zu machen. Es verdient die volle Beachtung der Pädagogen, denen wir es nochmals empfehlen wollen. — Dieselbe Bemerkung, wie in dem vorstehend angezeigten Werkchen müssen wir auch hier in Bezug auf des Verfassers Angabe der Bildung der Molltonleiter machen; er läßt beim Absteigen derselben nach der alten Art außer der sechsten auch die siebente Stufe wieder erniedrigen. F. G.

Rüge.

Wenn (was nach dem März 1848 häufig geschehen) sog. Volksredner einem Haufen eigenen Urtheils nicht fähiger Menschen auf den Grund frecher Lügen ihre Aussprüche über politische Gegenstände

als Salomonische octroyiren, so schreitet die Polizei oder der Criminal-Richter ein. Wenn derartige Aufzüge in Sachen der Wissenschaft oder Kunst vorkommen, so ist es Pflicht der Sachverständigen, sie zur Warnung des Publikums, gebührend an den Pranger zu stellen.

Die süddeutsche Musik-Zeitung hat in ihrer Nr. 10 vom Jahre 1853 eine Besprechung eines Buchs von S. Stehlin „Die Naturgesetze im Tonreich u. s. w." betitelt geliefert, aus deren, wenngleich ziemlich verworrenem Inhalte wenigstens das als gewiß hervorgeht, daß in solchem Buche eine sogenannte Urklangleiter, ferner eine aus den Urinstrumenten hervorgehende Leiter und zum Dritten unser Moll angenommen, alle drei Leitern zusammen eine Trias genannt und aus den Tönen von 12 Waldhörnern entlehnt werden.

Ferner heißt es in jenem Aufsatze:

„Ueber Guido's Hexachord wird viel gesprochen; überall (also auch in solchem Hexachord) findet der Verfasser seine drei Tongeschlechte wieder; hier besonders in den Namen cantus durus, cantus mollis, cantus naturalis."

Dann ist in Nr. 11 derselben Zeitung ein Urtheil gefällt über ein von mir geschriebenes und vor einiger Zeit unter dem Titel „Neue Grammatik der Tonsetzkunst" herausgegebenes sowie über mein unter dem Titel „Versuch einer rationellen Construction des modernen Tonsystems" im Jahre 1832 erschienenes Buch. In letztgedachtem Buche hatte ich nachgewiesen, daß Guido von Arezzo bei dem Baue seiner in drei Hexachorde getheilten Tonleiter, indem er der vorgefundenen griechischen diatonischen Reihe unten das G hinzugefügt und in selbige das b eingeschoben, eigentlich, — was nämlich aus seiner Solmisation klar werde —, die Absicht gehabt habe gleiche melodische Systeme von je vier Tönen, also Tetrachorde, an einander zu reihen. Ich hatte ferner darauf aufmerksam gemacht, daß, während noch die Guido'sche Solmisation im Gebrauche gewesen, von den griechischen diatonischen Tonarten alle übrigen aus der Praxis nach und nach verschwunden seien und nur die Jonische (unser C-Dur), die einzige, in welcher jenes melodische System (von zwei großen und einer kleinen Stufe) zwei Mal enthalten ist, beibehalten worden u. s. w.

Um nun gedachte meine beiden Bücher zu recensiren, — und zwar ohne sie selbst zu kennen —, hebt der Verfasser jenes Aufsatzes aus der, vor einiger Zeit als Beilage zu diesem Blatte veröffentlichten Vorrede zu meiner erwähnten Neuen Grammatik eine Stelle aus, lautend: „In meinem im Jahre 1832 erschienenen Versuche einer rationellen Construction des modernen Tonsystems" habe ich nachgewiesen, daß mittels Fortsetzung der von Guido aufgestellten Reihe gleichartiger Tetrachorde, deren jedes in Verbindung mit seinem Nachbar die Leiter einer Tonart liefert, G A H c, c d e f und f a g b, nach oben hin in b c d es, es f g as u. s. w. und nach unten hin in g fis e d, d cis H A u. s. w. man auf rationellem Wege unser ganzes jetziges Tonsystem und alle daraus gebildeten Tonarten gefunden, darin eine ununterbrochene Kette von Mitgliedern einer Familie erkannt haben und durch solche Kette unmittelbar auf die Bildung aller unserer Dreiklänge und sogenannter Hauptvierklänge geleitet sein würde. Schon damals erkannten namhafte Männer vom Fache die Wichtigkeit meiner Entdeckung, zugleich aber auch die Schwierigkeit der Aufgabe solche Entdeckung ins Praktische zu bringen, d. h. in einer Grammatik der Lehre des Tonsatzes den Schüler von dem meinerseits aufgefundenen Grundprincip aus auf rationellem Wege bis zu dem Standpunkte zu führen, auf welchem die gegenwärtige Doctrin mit ihren todten, während einer Reihe von 800 Jahren auf allerlei dunklen Irr- und Querwegen allmälig aufgefundenen, im Resultate jedoch durchschnittlich richtigen Lehr- oder Glaubenssätzen steht."

Hierüber äußert er Folgendes:

„Wie man sieht, sind die verbundenen Tetrachorde Wöltje's nichts anderes als die Triaden des Hrn. Stehlin, und beide gehen geschichtlich oder vielmehr ungeschichtlich vom alten Guido aus: so ist es billig, daß Gleich und Gleich sich geselle, und ich habe dies wenigstens hier im kritischen (?) Blatte thun wollen ꝛc. Der bejahrte Hr. Verfasser lasse sich daher die Freude an seinen Entdeckungen nicht durch die sogenannte (?) Kritik trüben. Mit diesem Rathe und Wunsche hebe ich den Leser über den Inhalt (?) dieser neuen Grammatik hinweg u. s. w." — wobei er den Weg, welchen ich einen r a t i o n e l l e n genannt habe, für einen m e c h a n i s c h e n erklärt.

Da nun schon aus dem hier Mitgetheilten mit Gewißheit zu ersehen ist, daß ich nur von Einem Tonsystem, und zwar von einem aus der von den Griechen ins Mittelalter überkommenen Tonreiche entnommenen, von Guido in seiner Solmisation als ein melodisches erkannten, Tonsystem von vier Tönen ausgegangen bin, daß also ich nicht entfernt daran gedacht haben kann aus den Tönen von 12 Waldhörnern drei verschiedene Tongeschlechte zu entlehnen; daß ferner der Weg, auf welchem ich unser ganzes jetziges Tonsystem auffinde, dem bislang gebrauchten (und noch täglich beim Stimmen unserer Streichinstrumente gebraucht werdenden) Wege, — nämlich der Stimmung nach Quarten und Quinten, also dem eigent-

lich mechanischen Wege —, gerade gegenüber liegt: so mangelt es mir freilich an Veranlassung, mit dem Verfasser jenes Aufsatzes irgend einen polemisirenden Notenwechsel zu beginnen; doch aber mache ich das Publikum aufmerksam auf den Werth eines Blattes, welches sich nicht entblödet, seinen Abonnenten ein Geschreibsel in die Hände zu stecken, aus welchem, wenngleich mit einigen abgenutzten witzelnden Albernheiten umwickelt, Unwissenheit und Unsinn klar hervorblicken.

Celle, den 3ten Mai 1853. C. Wöltje.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Hr. Reer vom Coburg-Gothaischen Hoftheater ist zur Londoner Saison nächsten Jahres als erster Tenor für die deutsche Oper daselbst gewonnen.

Neue und neueinstudirte Opern. Der Pianist Thalberg schreibt zwei Opern, von denen in der nächsten Saison eine in Wien und die zweite in Paris aufgeführt werden soll.

Spontini's „Vestalin" ist in Hamburg neueinstudirt gegeben worden.

Flotow's Oper „Die Matrosen" wurde kürzlich in Berlin von der Königsberger Opern-Gesellschaft mit nicht bedeutendem Erfolge gegeben.

Maestro Verdi begeht gegenwärtig ein Attentat auf den Genius des großen Shakespeare — er verarbeitet dessen König Lear zu einer Oper! Da sollte doch das mächtige England gegen eine solche Beleidigung des brittischen Namens mit dem gehörigen Nachdruck auftreten und entsprechende Genugthuung verlangen.

Vermischtes.

In Paris macht gegenwärtig ein Wunderkind durch seine Compositionen und sein Spiel großes Aufsehen. Es heißt Arthur Napoleon und ist 1844 zu Agerto geboren. Was dieses Mirakel componirt und spielt wird nicht gesagt.

Meyerbeer soll gegenwärtig an einer komischen Oper arbeiten und auch „nebenbei" ein Oratorium schreiben.

Der Theaterdirector in Ischl (den Namen dieses Biedermannes haben wir nicht erfahren können) hat nach einem von Frl. Ney im dortigen Theater gegebenen Concert zwei lebende Ochsen sich auf den Bretern, so die Welt bedeuten, präsentiren lassen — nämlich vierbeinige, denn sonst wäre die Sache nicht so unerhört! Der Hr. Director ist, wie man sagt, so entzückt über den Erfolg dieser Acteurs gewesen, daß er ausgerufen haben soll: Ich sei, gewährt mir die Bitte, in Eurem Bunde der Dritte!

Ole Bull hat bekanntlich in den Staaten Pennsylvanien und Ohio bedeutende Ländereien gekauft, um, wie er sagt, norwägische Landsleute dort anzusiedeln und unter ihnen als Farmer zu leben und zu sterben. Die amerikanischen Blätter nehmen keinen Anstand über den Virtuosen die abenteuerlichsten Erzählungen, ja die abgeschmacktesten Märchen zu verbreiten; erklären aber schließlich Ole Bull für einen „smart man" — ein hoher Ehrentitel in amerikanischen Augen.

Die „Sächsische Constitutionelle Zeitung" bringt den Anfang einer größern Abhandlung ihres intermistischen Feuilletonisten Gustav Liebert, überschrieben: „Der Dichter Richard Wagner." Seinen Standpunkt bezeichnet der Verfasser mit den Worten der Einleitung zu seinem Artikel: „Ein Gefühl, das so ziemlich aus der Mode gekommen ist, „die Freude der Anerkennung wollen wir uns Wagner gegenüber zur Pflicht machen." Da der fragliche Aufsatz kaum noch zur Hälfte der Oeffentlichkeit übergeben wurde, wagen wir es nicht ein Urtheil darüber zu fällen, hielten es aber für unsere Pflicht auf denselben aufmerksam zu machen, da er zu den wenigen Bestrebungen für Richard Wagner auf literarischem Gebiete gehört.

In Bromberg wurde Tannhäuser von der Gesellschaft des Hrn. Wallner und unter Leitung des Hrn. Schöneck mit unglaublichem Erfolg zur Aufführung gebracht. Für die nächsten zwei Vorstellungen sind schon im voraus alle Billets vergriffen.

Meyerbeer's Hugenotten haben am 10ten August in Paris die Vorstellungen eröffnet. Zur Auffrischung des Werkes hat der Componist neue Balletmusik dazu geschrieben und der 5te Act hat neue Decorationen erhalten. — Nach 15monatlicher Unterhandlung mit dem Director der komischen Oper zu Paris hat Meyerbeer einen Vertrag abgeschlossen, wornach dessen Feldlager in Schlesien mit einem neuen Scribe'schen Text, dessen Gegenstand die Kaiserin Catharina I. ist, im bevorstehenden Winter zur Aufführung kommen soll.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

J. Drinnenberg, Amaranth. Gedicht von Oscar von Redwitz. 50 Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. In 5 Heften. 1stes u. 2tes Heft. Frankfurt a. M., C. B. Lizius. Subscriptions-Preis à Heft 1 Fl. 24 Kr.

Die Redwitz'sche Muse, diese süßlich-zärtliche, parfümirte, modern-mittelalterliche, antidemokratische Göttin, das Entzücken aller zarten Dämleins und aller auf Avancement hoffenden Garde-Lieutenants, hat seit ihrem Auftreten eine nicht geringe Zahl von Componisten begeistert, ihre Leier zu stimmen und die mit dem Theedampf zu vergleichende aristokratische Poesie musikalisch zu verarbeiten. Das hätte sich aber wohl selbst Hr. v. Redwitz nicht träumen lassen, daß ein Componist sich der herkulischen Arbeit unterziehen würde, seinen ganzen Lieder-Cyclus in Musik zu setzen, und wir selbst können Hrn. Drinnenberg ob seines Muthes und seiner Ausdauer nicht genug bewundern. Wünschen wollen wir nur dem Componisten, daß auch sein Publikum die Geduld haben möge, die funfzig Lieder durchzusingen und anzuhören — wir müssen offen bekennen, daß wir dieselbe nicht gehabt hätten, wenn wir als Recensent nicht dazu genöthigt gewesen wären. — Die beiden vorliegenden Hefte enthalten zusammen 20 Lieder und Gesänge: Nr. 1—8 Walthers Lieder, Nr. 9 Jung Walther, Nr. 10 Reiterlied, Nr. 11 Der Lenz ist da, Nr. 12—16 Amaranths Waldeslieder, Nr. 17 Im Erker und im Thurm, Nr. 18 Der erste Kuß, Nr. 19 Unterm Burgthor, und Nr. 20 Mutterliebe.

Was nun die Musik selbst anlangt, so giebt der Componist quantitativ sehr viel, qualitativ jedoch desto weniger — Neues gar nicht. Die wirkliche Poesie, die sich bei Redwitz findet ist musikalisch nicht genug erfaßt und hervorgehoben, der geistige Inhalt, wenn man von einem solchen überhaupt reden kann, hält sich sehr auf der Oberfläche. Die Form, die Behandlung der Singstimme und des Instrumentes sind oft allzusehr dilettantisch und altfränkisch. Es wäre gerade nicht nöthig, Gedichte mit reactionärer Tendenz auch in musikalisch-reactionärer oder vielmehr veralteter Form wiederzugeben. Einen komischen Effekt machen oft die Textwiederholungen, wie z. B. in Nr. 4, wo Walther dem Hörer dreimal hintereinander mit gesteigertem Forte begreiflich macht, daß er Muth für hundert Mann habe; der gütige Zuhörer wird, wenn dieser sonst zu den gläubigen Seelen gehört, ihm dies auch bei der ersten Versicherung aufs Wort glauben. Oder beabsichtigte der Componist mit feiner Ironie anzudeuten, daß Walther mit dieser dreimaligen Bramarbasiade sich zähnklappend selbst einreden wollte, daß er wirklich durch seinen hundertfachen Muth dem Kriegsbudget gegen eine einfache Lieutenants-Gage die Kosten für eine ganze Compagnie Grenadiere ersparen könne? Das Resultat bleibt immer, daß Walther für eines der deutschen Bundescontingente gewiß eine sehr vortheilhafte Acquisition sein würde.

Wir zweifeln nun zwar nicht, daß diese funfzig Lieder von den zahlreichen Verehrern des Hrn. v. Redwitz mit Wohlwollen und Herablassung in den Salons der bonne société empfangen werden, der Kunst ist mit ihnen jedoch nicht gedient und die Kritik kann bei einem musikalischen Erzeugnisse auf die Protection der Aristokratie ebenso wenig Rücksicht nehmen, als auf die vox populi in Bierhäusern und leider Gottes auch oft in unseren Theatern und Concertsälen.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

L. Rebbeling, Op. 3. Le Souvenir. Adagio pour le Piano. **Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.**

In diesem etwas sehr süßem und sentimentalen Salonstück wird nichts Neues an Gedanken und Verarbeitung geboten. Die Melodien tragen ganz den Charakter von neuitalienischen Opern-Cantilenen — es ist hier wie dort eine Art weichlicher Gefühlsspielerei. Dem entsprechend ist auch die Behandlung des Instrumentes: die gewöhnlichsten Begleitungsfiguren, die oft gehörtesten Harmonien und Uebergänge treffen wir hier — kurz Alles das, was Flachheit und gewöhnlicher Dilettantismus zur Kundgebung ihrer Gefühle am bequemsten benutzen können. Daß es in einem solchen — mit dem glänzenden Aushängeschild eines französischen Titels versehenen — Werke nicht an vielen notenreichen nichtssagenden Figuren und Schnörkeln fehlt, versteht sich von selbst.

Gustav Sénnai, Op. 20. Trois Morceaux de Salon. Impromptu, Chant du soir, Fleur élégante, pour le Piano. **Cassel, Luckhardt. 17½ Sgr.**

Diese drei Salonstücke sind in der bekannten gespreizten und wenig besagenden Manier der HH. Resellen, Goria,

Cramer ꝛc. gehalten. Dilettanten, die gern dergleichen Opera auf dem Pianoforte radebrechen, werden von diesem Componisten und seinem Op. 20 entzückt sein.

H. Cramer, Op. 86. 6ème Suite de six Fantaisies élégantes sur des chansons favorites pour le Piano. **Nr. 1. Wo still ein Herz voll Liebe glüht,** de Kücken. **Nr. 2. Abschied von Maria,** de Kücken. **Nr. 3. Die schönsten Augen,** de Stigelli. **Offenbach, André. Jede Nummer** 54 **Kr.**

Hrn. Cramer's Art und Weise zu componiren, d. h. aus schon vorhandenen Melodien für sein Publikum zum Theil ziemlich schwierige Salonstücke zuzubereiten, ist hinlänglich bekannt und gewürdigt. Auch in vorliegenden drei Phantasien zeigt sich wieder die ausgesprochenste Trivialität, die es versteht, mit möglichst vielen Noten möglichst wenig zu sagen.

François Gretscher, Op. 18. Les plaisirs des Suisses. Morceau caractéristique pour Piano. **Offenbach, André.** 1 **Fl.**

— — —, **Op.** 19. **Morgen muss ich fort von hier.** Air allemand varié pour Piano. **Ebend.** 1 **Fl.** 12 **Kr.**

— — —, **Op.** 20. Elégie. Chanson sans paroles pour Piano. **Ebend.** 36 **Kr.**

Diese drei Werkchen geben bezüglich der Behandlung des Instrumentes nur schon längst bis zum Ueberdruß Dagewesenes und stehen auf sehr niederer dilettantischer, in Hinsicht des geistigen Inhaltes aber, auf gar keiner Stufe. Wir zweifeln indeß nicht, daß viele Dilettanten gewöhnlichen Schlages Vergnügen daran finden werden, diese Erzeugnisse gedankenlos hinzuklappern.

Ch. Voß, Op. 146. Don Pasquale. Grande Fantaisie brillante pour Piano. **Offenbach, André.** 1 **Fl.** 30 **Kr,**

Die zahlreichen Verehrer des Componisten werden jedenfalls diese Verwässerung der an sich schon wässerigen Donizetti'schen Melodien mit Vergnügen aufnehmen und so gut es gehen will privatim oder vor einem Kreis gleichgestimmter Seelen zu spielen versuchen.

J. Kircher, Op. 8. Deux Pensées expressives pour le Piano. **Cassel, Luckhardt. Nr.** 1. 12½ **Sgr. Nr.** 2. 10 **Sgr.**

— —, **Op.** 11. Deux Mazurkas originales pour le Piano. **Ebend. Nr.** 1 **u.** 2. à 10 **Sgr.**

Die beiden Pensées expressives heißen Résignation und une adolescense, die beiden Mazurka's haben keine besonderen Namen. Der Componist giebt in diesem Werkchen vier recht ansprechende, wenn auch nicht viel Neues enthaltende Salonstücke, die aber theilweise einen schon ziemlich tüchtigen Pianisten verlangen.

Fritz Spindler, Op. 32. **Bächleins Wanderlust. Clavierstück. Braunschweig, Weinholtz.** 20 **Ngr.**

Das sehr hübsch ausgestattete Werkchen des beliebten Componisten trägt das Motto:

> Du Bächlein klar und silberhell,
> Was eilst vorüber Du so schnell?
> Ich steh' am Ufer, sinn' und sinn':
> Wo kommst Du her, wo willst Du hin?

Die Composition ist diesem Motto entsprechend, zart und sinnig, verlangt jedoch einen sehr tüchtigen Spieler und viel Ausdauer, denn die rechte Hand muß fast durch das ganze, 108 Tacte in ⅜ enthaltende Musikstück in dem Tempo von ♪ = 80 Zweiunddreißigstel ausführen, während die Melodie beinahe durchgehend im Tenor liegt. Sauber und elegant im richtigen Tempo vorgetragen wird dieses hübsche Musikstück seine Wirkung nicht verfehlen.

J. M. Wehli, Op. 4. Trois pensées fugitives pour Piano. **Wien, Mechetti.** 12½ **Ngr.**

— — —, **Op.** 5. Le Papillon. Bluette pour Piano. **Ebend.** 15 **Ngr.**

Die drei flüchtigen Gedanken sind ebenso wie die Bluette Salonstücke gewöhnlicher Art, nicht ohne Geschick gemacht, aber ohne alle höhere künstlerische Bedeutung.

Natalie Wickerhauser, Op. 1. Demande et Reporse, Dialogue. Deux Impromptus pour Piano. **Wien, Mechetti.** 10 **Ngr.**

Für ein Op. 1 recht hübsch, geschickt und nicht ohne Talent. Wenn die Componistin auf dem betretenen Wege weiter geht, wird sie im Fache der Salon-Musik manches recht Ansprechende und der besseren Richtung dieses Genre's Angehörende liefern können.

Léon Pascal Gerville, Op. 1. Le Bengali au Réveil. Bluette en forme d'étude pour Piano. **Berlin, Schlesinger.** 7½ **Sgr.**

Ein namentlich wegen des Tempo nicht ganz leichtes kleines Unterhaltungsstück. Neues bietet der Componist wenig oder gar nicht, und wer etwas mehr, als Ohrenkitzel verlangt, wird sich schwerlich die Mühe nehmen, diese Bluette einzustudiren.

C. Wehle, Op. 28. Fête Bohémienne. Caprice pour le Piano. **Berlin, Schlesinger.** 20 **Sgr.**

— —, **Op.** 29. 2e grande Valse brillante pour le Piano. **Ebend.** ½ **Thlr.**

Hübsche und geschickt gemachte Salonstücke, die zwar nicht leicht sind, den Liebhabern von dergleichen eleganten Süßigkeiten aber willkommen sein werden.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien im Verlage von ***Joh. Aug. Böhme*** in Hamburg:

Abt, Franz, Des Sängers Abschied, für Tenor mit Piano-Begl. Op. 104. 10 Ngr.
———, Dasselbe f. Bariton mit Piano-Begl. 10 Ngr.
Doppler, J. H., Wo find' ich Dich? Lied mit Piano-Begl. Op. 144. 10 Ngr.
Duggan, J. F., My lady sleeps. Lied f. Tenor oder Sopran mit Piano-Begl. 10 Ngr.
———, Dasselbe f. Alt oder Bariton mit Piano-Begleitung. 10 Ngr.
Herzog, Aug., Tänze f. gr. Orchester No. 18. Fantasie-Polka. Giralda-Redowa. No. ½ 1 Thlr. 7½ Ngr.
———, Fantasie-Polka f. Piano. No. 42. 10 Ngr.
———, Giralda-Redowa f. Piano. No. ½ 5 Ngr.
Jullien, Prima-Donna-Walzer f. Piano. 10 Ngr.
Schramm, Carl, Variationen über: „God save the queen" f. Pianof. (für die linke Hand allein.) 7½ Ngr.
Selle, L., 10 plattdeutsche Lieder von *K. Groth*, im Volkston componirt für eine Singstimme mit Piano-Begl. 17½ Ngr.
Tedesco, Ign., L'ondine. Pièce caracteristique p. Piano. Op. 64. 15 Ngr.
———, Espoir du Retour. 4e. Impromptu pour Piano. Op. 66. 17½ Ngr.
———, Chant du Printemps p. Piano. Op. 68. 17½ Ngr.

Beethoven, L. van, Sonate p. Piano et Violoncelle. Op. 24.
Wird nur **auf Verlangen** geliefert.

Neue Musikalien
im Verlage von
C. F. Peters, *Bureau de Musique in Leipzig.*

Brunner, C. T., Drei leichte und brillante Tonstücke in Fantasieform über beliebte Opern-Motive für Pianoforte. Op. 255. No. 1—3. à 12 Ngr.
No. 1. Czaar und Zimmermann, von *A. Lortzing*. No. 2. Oberon, von *C. M. von Weber*. No. 3. Die Hugenotten, von *G. Meyerbeer*.
Dancla, Ch., Le Souvenir. Premier Morceau de Salon pour Violon avec accompagnement de Piano. Op. 58. 20 Ngr.
— —, Trois Duos très faciles pour 2 Violons. Op. 60. Collection progressive Série III, Liv. 1. 1 Thlr.
Kalkbrenner, F., Première Partie du 4ème Concerto pour Piano seul. Op. 127. 1 Thlr.
Marx, Henri, Hommage à S. M. l'Impératrice des Français *Eugénie*. Valse pour Piano. 12 Ngr.
Mozart, W. A., Collection complète des Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Edition nouvelle toute correcte. No. 1—27 séparés. 22 Thlr. 5 Ngr.
No. 1—5 (D, G, F, B, Es) à 25 Ngr. No. 6—9 (Anno 1773: F, A, C, Es) à 25 Ngr. No. 10 (B) 25 Ngr. No. 11 (Anno 1773: D-m.) 25 Ngr. No. 12—14 (Dédiés à *J. Haydn*: G, D-m., Es) à 25 Ngr. No. 15 (Dédié à *J. Haydn*, 1784: B) 25 Ngr. No. 16, 17 (Dédiés à *J. Haydn*, 1785: A, C) à 25 Ngr. No. 18 (Grand Quatuor, 1786: D) 25 Ngr. No. 19 (Sérénade, 1787: G) 25 Ngr. No. 20 (Fugue, 1788: C-m.) 15 Ngr. No. 21 (Dédié au Roi de Prusse, 1789: D) 25 Ngr. No. 22, 23 (Dédiés au Roi de Prusse, 1790: B, F) à 25 Ngr.
Supplement de Quatuors avec un Instrument à vent, dont la partie est aussi accommodée par *L. Jansa*, pour être jouée d'un Violon premier:
No. 24—26 (pour la Flûte: C, D, A) à 25 Ngr. No. 27 (pour le Hautbois: F) 25 Ngr.
— —, Cette Collection complète. 20 Thlr.
Voss, Ch., Air italien pour Piano (Op. 154) transcrit pour Violon avec Piano par *Ch. Dancla*. 15 Ngr.
— —, Le même transcrit pour Violoncelle avec Piano par *S. Lee*. 15 Ngr.
Witwicki, J., Kowalicha-Polka pour Piano. (Avec Vignette.) 5 Ngr.

Attest.

Breslau. ***Adolph Henselt,*** der berühmte Komponist und Klavier-Virtuose, hat während seines kurzen Aufenthalts hierselbst (in der Offizin der Herren **Brettschneider & Regas**) einen ausgewählten Kreis von Künstlern und Kunstfreunden durch den Zauber seines Spiels entzückt. — Zu Henselt's Lobe noch Etwas sagen zu wollen, (wie sich die Breslauer Zeitung ausdrückt) heisst eigentlich Holz in den Wald fahren.

Der geehrte Künstler bediente sich bei seinem Vortrage der in genannter Offizin aufgestellten Instrumente und spricht durch folgendes eigenhändige Zeugniss seine vollste Zufriedenheit über dieselben aus.

Mit Vergnügen ertheile ich den Herren **Brettschneider & Regas,** Piano-Forte-Fabrikanten hierselbst, das Zeugniss, dass ihre Instrumente, welche ich Heute mehrere Stunden gespielt habe, durch kräftigen raisonnanzreichen Ton, gute Spielart und schöne Form sich besonders auszeichnen.

Breslau, den 24. Juli 1853.

Adolph Henselt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. **№ 9.** Den **26.** August **1853.**

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{2}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zur Würdigung Richard Wagner's.

III.

Die beiden früheren Artikel haben die allgemeinsten Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens Wagner's darzulegen versucht. Als Basis desselben erkannten wir die rückhaltlose Hingebung an den poetischen Stoff, den sittlichen Ernst dieser Hingebung. Mit dieser paart sich zwar nicht individualisirende Gestaltungskraft, nicht das Vermögen, einzelne Figuren scharf und bestimmt zu charakterisiren, wohl aber das, große Gruppen zu bilden, große Gegensätze sich in rhetorischen Formen bewegen zu lassen, dem Ganzen eine reiche und zugleich einheitliche Färbung und durch stete Bewegung auf das einmal genommene Ziel Leben zu geben. Wir sehen ferner, daß Wagner Stoffe gewählt hat, die seinem Ausdrucksvermögen entsprechen, endlich, daß dieselben, als nationale, noch einen besonderen Anspruch auf unser Interesse haben.

Die letzteren Vorzüge sind zu erweisen, wenn auch nicht gerade mit mathematischer Sicherheit: der erste, uns wichtigste, entzieht sich seiner Natur nach jedem stricteren Beweise. Wenn sich Jemand ernsthaft, pathetisch, begeistert gerirt, so steht es noch bei einem Jeden, den Ernst der Gesinnung in Frage zu ziehen, das Pathos für ein hohles, die Begeisterung für eine gemachte zu erklären. Es herrscht in unserer kritischen Zeit sogar eine entschiedene Neigung zu solcher Auffassung: das Pathos selbst und die Theilnahme dafür sind etwas Zweideutiges geworden, sie sind auch in der That, um im Frankfurter Style zu reden, nicht staatsmännisch im hergebrachten Sinne: unser Publikum und unsere Kritik haben eine Force darin, den Zweifel daran festzuhalten: die eine Hälfte davon glaubt gar Nichts mehr, die andere gefällt sich darin, das zur Erscheinung kommende, mithin begrenzte, wenn man lieber will, bornirte Pathos in eine Vergleichung mit den eigenen Talenten, geträumten zu setzen, die nothwendig zum Vortheil der letzteren ausfallen muß. Diesen Zweiflern können wir nur sehr indirecte Beweise bieten. Der erste ist ihre eigene Existenz und zeitige Herrschaft, von der W. hinreichend unterrichtet ist. Sein Unternehmen *diesem* Publikum gegenüber ist sicher keine Speculation: nur eine innere Nothwendigkeit konnte ihn zu dem Versuche drängen, nur dies konnte ihm Muth und Hoffnung auf Erfolg geben. Das Bewußtsein, seine künstlerische Pflicht gethan zu haben, giebt ihm jene den Zweiflern unangenehme Zuversicht. Es handelt sich für ihn um mehr als ein Experiment, er hat den eingeschlagenen Weg nicht nach Belieben gewählt — er wird keinen anderen gehn. Das Zweite ist der Erfolg seiner Opern. Al-

les schreit über die Härte und Schroffheit, die Rücksichtslosigkeit der musikalischen Ausführung, das verwöhnte Publikum sieht sich keine Concessionen gemacht. Die Theilnahme ist aber an vielen Orten, z. B. in Weimar, eine allgemeine und ausdauernde, die Wagner'schen Opern brechen sich mühsam Bahn von den kleineren Theatern aus. Daneben betrachte man die Schicksale des Meyerbeer'schen Propheten, dem im äußerem Glanze und Zeitungslärm mindestens ebensoviel zur Seite stand, als dem Tannhäuser, und der die Protection der Hoftheater vor ihm voraus hatte. Nur die Annahme eines specifischen Unterschiedes vermag uns den verschiedenen Verlauf zu erklären, und wir haben wenigstens versucht, jenen näher zu bestimmen. Wir treten aber insoweit lediglich auf die Partei W.'s, und man kann in der That nichts Weiteres thun: es stellt sich hier Zeugniß gegen Zeugniß. Beweisen läßt sich unmöglich, daß die Persönlichkeit W.'s, und zwar die unserer Auffassung gemäße, seine Werke durchdringt, so wenig, wie sich jenes „Dämonische", das Göthe für jedes Kunstwerk als etwas über alle Kritik hinausliegendes mit erfordert, sich dem Zweifler vordemonstriren läßt. Es ist dies nach unserer Ansicht die Naturkraft des Producirenden, die sein Werk, das die objectivsten Formen, z. B. der Landschaft, des Drama's, annehmen mag, doch durchdringt, die durch allen Schein der Wirklichkeit durchscheinende machtvolle Subjectivität des Künstlers, die sich neben allen Mächten der Wirklichkeit, die sie in Bewegung setzt, doch auch in gewissem Sinne zu bewahren weiß, und die wir als eine einigende Macht empfinden, als eine zweite Vorsehung, die mit über dem Verlaufe schwebt und diesen — bei aller in ihm liegenden Consequenz und Nothwendigkeit — zugleich immer wieder in Frage stellt. Man mag sich unter dieser unbekannten Größe, unter diesem Dämonischen, das für die Kunst nun einmal eine unzweifelhafte, thatsächliche Bedeutung hat, noch viel Tieferes und Mystischeres denken — genug wir nehmen es für W. in Anspruch, legen aber, wie gesagt, insoweit lediglich ein Zeugniß für ihn ab.

Dies führt uns nun noch auf einen Vergleich, der unseres Erachtens sehr nahe liegt, indessen, so viel wir wissen, noch nicht gezogen ist. Er ist allerdings nicht ohne Gefahr möglich, man muß ihn aber unserer splitterrichterischen Kritik gegenüber einmal wagen. Wir wagen ihn, weil er zugleich zur Kritik W.'s führt, und dürfen ihn im Interesse der Darstellung ziehen, da wir keinerlei abschließende Resultate damit verbinden wollen, die sich überhaupt mit einem Vergleiche nicht verbinden lassen. Es handelt sich um Schiller, welchem wir W. nicht gleich setzen wollen, was nur die Geschichte thun könnte, und dessen gesicherter Ruhm durch diese ketzerische Beziehung unmöglich beeinträchtigt werden kann.

Schiller bietet einer sich auf eine ideale, abstracte Höhe hinaufschraubenden Kritik im Einzelnen viele schwache Seiten. Seine Details leiden oft an rhetorischen Ueberladungen, seine Figuren an Monotonie, ihr allgemeiner Gehalt durchbricht häufig die persönliche Maske und die einzelnen charakteristischen Züge, die ihm nicht fehlen, vertragen sich nicht recht mit dem rhetorischen Pathos, der allen eine gewisse Familienähnlichkeit giebt. Seine Ziele sind häufig überspannte, selbst die sittlichen Grundlagen seiner Tragödien, die sittliche Durchbildung seiner Hauptfiguren bietet manche Blöße. Die deutsche Kritik hat von vorneherein dafür gesorgt, dies mit Genugthuung zu constatiren, und die geistreichen Leute seiner Zeit haben für ihre Süffisance bei ihm ihre volle Rechnung gefunden. Die Nation hat anders geurtheilt, sie hat sich ihren Schiller nicht zerreißen lassen, sie liebt ihn, wie er ist, seines Idealismus, der Keuschheit seiner Darstellung wegen: sie verzeiht diesem starken Geiste seine Irrthümer und läßt sich gern von seinen großartigen Intentionen fortreißen. Es ist so für uns ein Beweis, daß selbst ein dramatischer Dichter hauptsächlich durch die sittlichen Voraussetzungen seines Schaffens, durch die seine Werke durchdringende, dieselben erst eigentlich belebende Individualität eine unleugbare Macht werden kann. Wir lieben in seinen Werken ihn.

In W. sehen wir eine ihm verwandte Natur. Beide haben den Drang, den Kern der Sache zu geben, die Kunst hat für sie eine eigenthümliche Heiligkeit, sie dient nur Zwecken, die groß sind, oder die sie für groß halten. Ihre Figuren üben keine lebensvolle Macht über sie, sondern sie dienen mit dem Dichter einem idealen Zwecke. Sie arbeiten immer auf ein über die nächste, unmittelbarste Darstellung hinausliegendes Ziel fühlbar los: in der Form sind sie demgemäß rhetorisch, ohne Naivität, aber mächtig und erfassend. Beide haben den Drang, ihr Verhältniß zur Kunst, die ihnen gleichsam Mittel zum Zwecke ist, festzustellen, sie werfen sich deshalb in die Philosophie, in der sie eine zweite Heimath finden. Die Ausdehnung, die W. seinen Untersuchungen giebt, der Zusammenhang, den er zwischen seinen ästhetischen, politischen und historischen Ueberzeugungen herzustellen sucht, ist sehr charakteristisch für die allgemeine Erweiterung des Bewußtseins. Ihr abstracter Idealismus macht sie zu herben Kritikern der Wirklichkeit: die unmittelbaren Beziehungen zu dieser reiben sie auf, in einer äußerlich begrenzten, amtlichen Stellung wissen sie nicht mit Befriedigung auszuharren.

Die Differenzen, die sich zunächst zu ergeben scheinen, beruhen hauptsächlich auf der Verschiedenheit

der künstlerischen Begabung. Der Poet wendet sich zur Geschichte, aber nur zum Mittelalter, das seinen idealen Absichten am wenigsten Härten entgegensetzt, sein Pathos ist die Freiheit — der Musiker sieht sich auf den Mythus, ebenfalls den mittelalterlichen, gewiesen, sein Pathos, wie wir ihn verstehen, ist das Nationale, die gemüthliche Voraussetzung der Freiheit.

Ein durchgreifender Unterschied dieser verwandten Naturen findet sich — nicht zum Vortheile W.'s — in der künstlerischen, sogar technischen Durchbildung. Schiller beginnt mit dem beiden eigenen Ungestüme: die Kraftausdrücke seiner älteren Periode durchschauern noch immer die jugendlichen Herzen, ihn aber drängten sie weiter zu reineren, geklärteren Formen. Der Idealismus Schiller's beugte sich wenigstens vor der ästhetischen Wirklichkeit, die classischen Kunstwerke, die er in sich aufnahm, wurden Momente seiner Bildung: ohne seine Individualität aufzugeben, gewann er für seinen Ausdruck Maß und Abrundung. Der geschichtliche Stoff verlangte ein ihm entsprechendes Gewand, dies und die ganze Richtung seiner Zeit unterstützten ihn in seinem Streben. Die ersten Streifzüge in das Gebiet der Kunst hatte er auf eigene Hand gemacht — nachdem er erst festen Fuß darin gefaßt, gab er sich sehr besonnen die nöthigen historischen Beziehungen und nur so konnte er das werden, was er uns ist. Er gewann seinen Platz neben Göthe dadurch, daß er sich den historischen Größen beugte, daß er sie nicht blos zu Gegenständen seiner Erkenntniß machte, sondern als Mächte anerkannte, denen sich auch das Genie fügen muß. Die lebendige Beziehung zu Göthe vermittelte ihm diesen Fortschritt auf die natürlichste Weise; daß die Umstände dies Verhältniß ermöglichten, ist vielleicht das einzige, aber ein großes Glück, das Schiller wurde.

Wagner ist hiergegen mit einer in ihrer Art großartigen Unbeugsamkeit der Geschichte gegenüber stehen geblieben: sie ist für diese starre Individualität nur ein Object der Kritik, eine feindselige Macht, die er, da er sie nicht umgehen kann, bekämpft: er fühlt seine Kraft am meisten im Widerstande. Seine Charakteristiken der großen Meister beruhen auf der genausten Kenntniß derselben: diese Kenntniß ist eine so lebendige, daß ihn das volle Verständniß der Heroen oft zu entschiedenen Inconsequenzen gegen das eigene System fortreißt, er rafft sich aber immer wieder dazu zusammen, in allen bisherigen Richtungen, Verirrungen zu sehen. Mit dem größten Scharfsinn und einer Feinheit der Ausführung, die im Einzelnen oft fast unwiderstehlich wirkt, beugt er seine ästhetischen Constructionen nach dem Bedürfnisse seiner Individualität, von der er Nichts aufgeben will. Dies Verfahren rächt sich nothwendig. Der ganze Reichthum, den die Geschichte dem späteren Geschlechte bietet, die Erweiterung in Form und Inhalt, die jedem zugänglich ist, der nur zugreifen will, — alle diese Schätze sind verloren für den sich isolirenden Künstler, der sich so allein auf seine eigene, relativ große und kleine, Kraft angewiesen sieht. Am fühlbarsten muß sich dies in der künstlerischen Form geltend machen, da auch der begabteste und gebildetste Künstler den Stoff immer seiner besonderen Begabung, seinen Sympathien gemäß wählen wird, und man kann es nicht verschweigen, daß W. in seinen musikalischen Formen im Ganzen und Großen in einer Unförmlichkeit stecken geblieben ist, die der der Schiller'schen Anfänge vollkommen entspricht. Seine mythischen Stoffe drängen nicht über unklare, träumerische Beschauungen hinaus und diese geben sich unklare, verwischte Formen. Es ist Natur, Genialität in diesen Schöpfungen, es fehlt ihr aber das zur anderen Natur gewordene Maß, die künstlerische Durchbildung. Er ist unseres Wissens Autodidakt und ist es geblieben. Es fehlte ihm ein Göthe, der ihm imponiren und doch zur Liebe fortreißen konnte. Wenn man ihn über Mozart, diese ihm ganz entgegengesetzte Natur, sprechen hört, seine reine und herzliche Begeisterung für diesen kennen lernt, dann kann man sich kaum des Wunsches enthalten, daß es ihm vergönnt gewesen wäre, den persönlichen Zauber eines solchen Mannes an sich zu erproben.

Schiller und Göthe hauptsächlich verdanken wir die Durchbildung unserer Sprache, des edelsten Besitzes einer Nation. Der musikalische Ausdruck ist durch W. nicht erweitert worden, er hat die hier herrschende Sprachverwirrung mehr gesteigert, als beseitigt, und das ist bei der Lage der Dinge kein geringer Vorwurf. Der Grund dazu liegt in jener gewaltsamen Isolirung, in dem Bruche mit der gegebenen Entwicklung, in jenem naturwüchsigen Trotze, der sich ganz in einseitiger Selbstständigkeit erhalten will. Dies ist die Kehrseite jener Wagner'schen Vorzüge, jener gewaltigen Naturkraft, deren poetisches Ungestüm uns mit fortreißt. Die künstlerische Absicht findet nicht eine gereinigte künstlerische Form, sondern die oft willkührliche, die dem Producirenden am nächsten lag, die manierirte, in der sich die Schlacken noch nicht vom Erze sonderten. Wir fühlen das Willkührliche neben dem „Dämonischen" und erhalten in jenem ein wirksames Mittel gegen dieses.

Wagner hat natürlich nicht verfehlt, seine Behandlung der Musik auch theoretisch zu rechtfertigen: seine Lehre wird uns also am Besten auf die Kritik seiner Praxis führen. —

Eine neue Aenderung der Schlußscene in Richard Wagner's Tannhäuser.

Mitgetheilt von J. Rühlmann.

„Dem armen Verstande gebührt wirklich niemals die erste Stimme, wenn über Kunstwerke geurtheilt wird, ebenso wenig als er bei der Schöpfung derselben jemals die erste Rolle gespielt hat. Die Idee des Kunstwerkes steigt aus dem Gemüthe, und dieses verlangt bei der Phantasie die verwirklichende Hülfe. Der Verstand übt nur Ordnung, so zu sagen die Polizei im Reiche der Kunst."

Unwillkührlich fiel mir dieser Satz eines unserer berühmtesten Schriftsteller ein, als ich hörte, Richard Wagner habe am Schlusse des Tannhäuser das Erscheinen der Leiche der Elisabeth auf der Bühne gestrichen und dafür eine dem ersten Schluß annähernde Veränderung getroffen. So wenig vielleicht W. auf diese neue Aenderung giebt, so freudig begrüßt sie gewiß jeder, der den ersten Schluß kannte. Keines Falles kann ich zugeben, daß bloße Gewohnheit hier für das Frühere entscheidend spricht, der ganze erste Schluß ist rein aus dem Gemüthe, aus der Empfindung des Ganzen bei der ersten Idee des Kunstwerkes im Dichter entstanden und daraus hervorgegangen; denn der erste Schluß befriedigt und beschließt die feierliche Stimmung, ohne jeden äußerlichen Theatereffect, auf wirkungsvolle und dem großen Ganzen entsprechende Weise. Poetischer rundet sich das Werk jedenfalls mehr ab, wenn der Phantasie des Zuschauers der Tod Elisabeth's nur durch den Gesang und das Todtenglöckchen hinter der Scene angedeutet wird, denn das Erscheinen von Leichen auf der Scene macht meistentheiles, besonders am Schluß, einen höchst unangenehmen Eindruck. Deshalb drängten Wagner's Freunde schon seit Jahren eine Aenderung des Schlusses vorzunehmen, was er nun endlich auch gethan und worauf wir hiermit aufmerksam gemacht haben wollen.

Wagner schreibt in seinem, diese Aenderung betreffenden Briefe: „Ich will doch endlich etwas in Ordnung bringen, was mir lange wieder im Kopfe herumgeht. Es betrifft den Schluß des Tannhäuser. Allen, denen neuerdings das Erscheinen der Leiche Elisabeth's unangenehm war, soll geholfen werden. Der gegen die erste Fassung schon einmal geänderte Schluß bleibt in seiner vollen Gültigkeit bis zu den Worten: „Heilige Elisabeth, bitte für mich", von dem Worte „mich" geht es dann nach der ersten Fassung. Und so bleibt Alles bis zum Schluß wie es früher war."

Dieser dritte Schluß der Oper enthält gegen die beiden ersten folgende Aenderung: Die ganze Erscheinung des Venusberges mit der Venus bleibt wie beim zweiten Schluß — beim ersten war nur durch ein Erglühen des Hörselberges der Gedanke angedeutet — sie heißt „den ungetreuen Mann" willkommen, den Wolfram von ihr zurück zu halten und zur Besinnung zu bringen sucht. Erst der Name Elisabeth aus dem Munde Wolframs bringt Tannhäuser zum Bewußtsein und unmittelbar hierauf hört man Gesang und das Todtenglöckchen in der Höhe der Wartburg, von wo man auch durch die dichten Nebel Lichterschimmer sieht. Mit einem Schlag verschwindet die ganze zauberhafte Erscheinung der Venus und an ihre Stelle tritt dichte Finsterniß, die durch das rosig dämmernde Morgenlicht in dem bekannten Thale verdrängt wird. Der Männergesang, wie von der Wartburg herab dringend, wird stärker vernommen. Tannhäuser mit den Worten „heilige Elisabeth bitte für mich" stirbt in Wolfram's Armen. Die jüngern Pilger, einen mit grünen Laub geschmückten Priesterstab hoch in ihrer Mitte tragend, betreten langsam die Bühne, erfüllen die Tiefe und Höhe des Thales, laut das Wunder verkündend, daß in nächtlich heiliger Stunde der dürre Priesterstab sich neu mit frischem Grün geschmückt und dem Sünder Erlösung ward.

Wenn man die drei Schlüsse untereinander vergleicht, so ersieht man, daß diese neueste Aenderung die befriedigenste Wirkung machen muß, denn jetzt vereiniget sich Wirklichkeit mit Phantasie. Der Zauber des Venusberges wird nicht blos angedeutet, sondern sichtbar wieder vorgeführt, dahingegen bleibt jeder nur äußerliche Theatereffect entfernt; denn weder Elisabeth's Leiche noch der Landgraf und die Sänger ꝛc. treten wieder auf, sondern nur die Pilger füllen die Scene, und der Phantasie des Zuschauers bleibt es überlassen, die durch den Gesang und das Glöckchen gegebene Andeutung von Elisabeth's Tod in seiner Phantasie weiter auszumalen. Dafür wird durch die Vorführung des wirklich grünenden Stabes die Erlösung Tannhäuser's überzeugend dargestellt.

Nochmals komme ich am Schlusse darauf zurück, daß für Alles, was dem Auge im Drama vorgeführt werden kann oder nicht, sicher das Gefühl der beste Maßstab ist und dem armen Verstande hier wirklich nicht die erste Stimme gebührt, warum hätte sonst im vorliegenden Falle die Meinung eine so allgemeine sein können, daß der Eindruck, den der erste Schluß des Tannhäuser machte, ein viel tieferer, ergreifenderer war, als beim zweiten Schluß, wo jedenfalls dem Auge zuviel und der Phantasie zu wenig geboten war. In der neusten Aenderung, die eben auch nur die dramatische Form betrifft hat R. Wagner sicher das richtige Maß getroffen und dasjenige von beiden

früheren Schlüssen beibehalten, was eine dramatische Berechtigung hierzu hat, um die Einheit der Gefühlsstimmung bis zum Ende festzuhalten und auch musikalisch das Ganze wirkungsvoll abzurunden.

Zur Vervollständigung meines Aufsatzes als auch zur Berichtigung für die Besitzer von Texten der Oper Tannhäuser und der „drei Operndichtungen ꝛc." theile ich hier noch vollständig wortgetreu den neuen Schluß mit:

Tannhäuser

(der sich soeben von Wolfram losgerissen, bleibt wie von einem heftigen Schlage gelähmt, an die Stelle geheftet)

Elisabeth!

(Die Nebel verfinstern sich allmählich, durch dieselben gewahrt man von der Höhe der Wartburg her Lichter leuchten; die langsamen Schläge eines Todtenglöckchens lassen sich von oben daher vernehmen.)

Männergesang

(von der Höhe des Hintergrundes.)

Der Seele Heil, die nun entflohn
dem Leib der frommen Dulderin!

Wolfram

(nach dem ersten Eintritt des Gesanges)

Dein Engel fleht für dich an Gottes Thron:
er wird erhört! Heinrich du bist erlöst!

Venus

Weh! Mir verloren!

(Sie verschwindet, und mit ihr die ganze zauberische Erscheinung. Das Thal von Morgendämmerung erleuchtet, wird wieder sichtbar. Der Gesang wie von der Wartburg herabdringend, wird immer stärker vernommen.)

Männergesang

Ihr ward der Engel sel'ger Lohn,
himmlischer Freuden Hochgewinn.

Wolfram

(Tannhäuser in den Armen sanft umschlossen haltend)

Und hörst Du diesen Sang?

Tannhäuser

Ich höre.

Männergesang

Heilig die Reine, die nun vereint
göttlicher Schaar, vor dem Ewigen steht!
Seelig der Sünder, dem sie geweint,
dem sie des Himmels Heil erfleht!

Tannhäuser

(in Wolfram's Armen langsam zur Erde sinkend.)

Heilige Elisabeth, bitte für mich!

(Er stirbt.)

Die jüngern Pilger

einen mit grünem Laub geschmückten Priesterstab hoch in ihrer Mitte tragend, die Bühne von rechts im Vordergrunde betretend, und während des Sonnenaufganges sich langsam über das Thal verbreitend.

(Sie alle sind mit grünen Zweigen geschmückt.)

Heil, Heil! Der Gnade Wunder Heil!
Erlösung ward der Welt zu Theil!
Es that in nächtlich heil'ger Stund'
der Herr sich durch ein Wunder kund:
den dürren Stab in Priester's Hand
hat er geschmückt mit frischem Grün:
dem Sünder in der Hölle Brand
soll so Erlösung neu erblüh'n!
Ruft ihm es zu durch alle Land',
der durch dies Wunder Gnade fand!
Hoch über aller Welt ist Gott,
und sein Erbarmen ist kein Spott!
Halleluja! Halleluja!
Halleluja!

(Die jüngern Pilger, von denen eine Anzahl auf dem vordern Bergweg die Bühne betreten hat, erfüllen die Tiefe und Höhe des Thales; von der Wartburg her sieht man die ältern Pilger auf dem höhern Bergweg ihnen entgegen ziehen. Die Sonne ist hinter dem Hörselberge aufgegangen und läßt das ganze Thal in ihrem Schein erglühen. — Der Vorhang fällt.)

Aphorismen über Gesang.

Von

Ferdinand Sieber.

XIII.

Die Einen legen auf vollkommene Kehlfertigkeit und glänzende Ausführung der schwierigsten Passagen und Triller den höchsten Werth und suchen in solcher Virtuosität allein das eigentliche Wesen der Gesangskunst; — Die Andern schmähen auf jenen brillanten Schmuck der Rossini'schen Schule und verlangen statt dessen dramatischen Gesang; nicht sowohl die Schönheit des Tones als vielmehr die charakteristische Färbung desselben, seinen innersten und wahrsten Ausdruck erkennen sie als das höchste Ziel der Kunst an; — — beide Ansichten sind einseitig! — Verwechseln doch die Ersteren das Mittel mit dem Zwecke und kommen dadurch nie über die eigentliche Technik hinaus; sie werden uns durch ihre Kunstfertigkeit in Erstaunen setzen, aber nicht (oder im besten Falle nur durch die äußere Schönheit des Tones) unser Herz rühren und bewe-

gen. Die Andern dagegen haben zwar eine edlere und höhere Meinung von der Kunst, allein sie schütten das Kind mit dem Bade aus, indem sie ganz außer Acht lassen, daß, um dramatisch wahr und seelenvoll singen zu können, vorher eine vollständige Meisterschaft, ein unumschränktes Beherrschen der gesammten Technik errungen sein muß. So geschieht es ihnen, daß sie oft unschön und unfertig singen, wo sie dramatisch wirken möchten, denn aller Pathos und alle Emphase hilft nicht über die Lücken hinweg, die im Studium der Technik geblieben sind. Hier, wie überall heißt es: In medio stat virtus. —

XIV.

Der Sänger muß auf eine deutliche Aussprache und richtige Betonung der Worte beim Gesange dieselbe Aufmerksamkeit und Sorgfalt verwenden, als auf eine leichte und edle Ansprache des Tones, — sonst erfüllt er nur die Hälfte seiner Aufgabe. Denn Wort und Ton, Poesie und Musik müssen im Gesange zu gleicher Geltung gelangen. Die Sänger also, welche die Worte des Dichters undeutlich, oder gar vollkommen unverständlich aussprechen, stellen ihre Stimme in die Reihe aller übrigen musikalischen Instrumente, sie wirken eben nur durch den Ton und verzichten auf die schönste Mitgabe und den eigenthümlichsten Reiz des Gesanges, den Ausdruck durch Worte — so wie andererseits diejenigen Sänger, welche Alles parlando vorzutragen pflegen, eher auf den Titel Declamatoren Anspruch machen könnten, da sie von der Tonsprache ganz absehen. —

XV.

Die seltsame Erscheinung, daß der Mensch sich häufig auf sein wirkliches Talent und auf die erwiesene Tüchtigkeit in seiner eigentlichen Sphäre am Wenigsten einzubilden, sich dagegen desto mehr anderer Leistungen zu rühmen pflegt, die seiner Individualität oft gerade zu widersprechen oder doch mit jenen wirklichen Vorzügen in gar keinem Verhältnisse stehen — wiederholt sich auch in der Kunst des Gesanges unendlich oft. Sänger, die im Vortrage erhabener, kirchlicher Gesänge Ausgezeichnetes leisten, wollen in Gesellschaften durch komische Lieder gefallen, und weit davon entfernt, ihre Schwäche in solchen Vorträgen zu erkennen, thun sie sich nicht wenig auf ihre vis comica zu Gute, während sie auf ihr schönes Talent im Erfassen ernster Aufgaben der Kunst gar keinen Werth legen. — Selbst in der Verkennung der äußeren Begabung, des Umfanges der Stimme, stoßen wir auf die größten Possierlichkeiten! Bassisten, die über eine herrliche sonore Tiefe gebieten, prahlen mit ihrer (hervorgepreßten und gedrückten) Höhe; Sopranstimmen mit weicher, leichtansprechender Höhe rühmen sich ihrer mächtigen Tiefe (d. h. ihres forcirten Brustregisters voll widerlicher Kehltöne); der Tenore eroico im Besitze kraftvoller, gewaltiger Brusttöne freut sich über seine (in Wahrheit gar nicht vorhandene) leichte Coloratur; der Tenore lirico mit sanfter geschmeidiger Stimme, will durch Krafttöne glänzen und läßt die Beweglichkeit seines Organes ganz unbeachtet! — Kurz, der Mensch sucht recht eigentlich etwas darin durch seine „schwachen Seiten" imponiren und gefallen zu wollen und ignorirt seine wirklichen Vorzüge; womit jedoch nicht gesagt sein soll, daß es nicht auch Leutchen giebt, die bei Allem, was sie vornehmen oder zum Besten geben, des Rühmens kein Ende finden. —

XVI.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Kunstjünger neben fleißigen Studien unter der Leitung eines guten Meisters, auch durch das Anhören großer Sänger unendlich viel lernen kann — allein sicher nicht ohne ein bereits ziemlich gereiftes Urtheil und einen bestimmten Grad technischer Vorkenntnisse. Sonst möchte er leicht in den Fall kommen gewisse Manieren, von denen selbst die bedeutendsten Sänger selten ganz frei sind und durch welche sie vielleicht (weil ihrer Individualität vollkommen entsprechend) sogar effectuiren, für das Nachahmenswerthe zu halten und später die unangenehme Erfahrung machen, daß was bei einem Künstler geduldet, bei seinen Nachahmern unausstehlich gefunden wird. Besonders muß der angehende Sänger, wenn er berühmten Künstlern begegnet, die ihre Blüthezeit hinter sich haben, aber ihrer trefflichen Schule wegen noch gefeiert werden, vor gewissen Eigenheiten (oder besser Fehlern) auf der Huth sein, welche sich durch die Abnahme der früher glänzenden Stimmmittel beim Sänger eingestellt haben und obgleich unstatthaft, doch wegen der gewandten und wirksamen Weise tolerirt werden, in der sie zu Gehör kommen. Dahin gehört namentlich ein fortgesetzter pathetischer Parlando-Gesang, der vom unerfahrenen Sänger nur zu häufig für den Kern des dramatischen Vortrages gehalten und bis zur Carricatur nachgeahmt wird; ferner das Schleifen der Stimme durch die ganze Scala hindurch, um auf einen hohen Ton zu gelangen (strascinar la voce), was der Kunstjünger als künstlerisches Portamento und wirksames Effectmittel sehr gerne nachmacht. In beiden Fällen weiß der vortragende Künstler sehr gut,

daß er eigentlich so nicht singen dürfte (oder er ist eben kein Künstler), allein er macht aus der Noth eine Tugend und sein gefeierter Name schützt ihn vor ernstlichen Rügen und Kundgebungen des Mißfallens — die bei seinen Nachahmern wohl schwerlich ausbleiben dürften. — Wie gesagt: das Vermögen zu unterscheiden, was richtig oder falsch, statthaft oder unstatthaft ist, muß schon sehr gebildet und gereift sein, um berühmten Namen gegenüber unpartheiisch und competent zu bleiben.

XVII.

Der Fuchs in fabula findet die Trauben sauer, die ihm zu hoch hängen; ähnlich ergeht es in natura vielen Menschen. Wer keine Melodie zu erfinden vermag, schmäht gegen die Trivialität italienischen Singsangs; wer die Kräfte der Harmonie nicht zu beherrschen und sich dienstbar zu machen weiß, eifert gegen harmonischen Schwulst. Vielen Sängern, die im Besitze einer brillanten Coloratur sind, ist jede ernste und gediegene Composition ein Gräuel, weil sie in solchen Schöpfungen nicht glänzen zu können vermeinen, — während unsere sogenannten hochdramatischen Sänger mit gründlicher Verachtung auf die Erzeugnisse italienischer Maestri herabblicken, weil sie der kleinste Gruppetto in peinliche Verlegenheit bringen würde. — Doch ist nicht sowohl diese Einseitigkeit, als der Mangel an Aufrichtigkeit zu tadeln! Sagt lieber: „das und das kann ich nicht" und Jeder wird sich freuen, daß ihr dafür auf anderm Felde desto besser zu Hause seid! Könnt ihr aber das Eine und das Andere, so streift die deutsche Gründlichkeit ein wenig ab, die sich den Kopf zerbricht, ob Dieses oder Jenes vorzuziehen, dieser oder jener Componist höher zu stellen, das Eine oder das Andre das allein Richtige sei? Schätzt an Jedem, was er in seiner Weise Gutes giebt, ohne deshalb eurer Lieblingsmuse ungetreu zu werden.

XVIII.

Das Schwerste beim Unterricht im Allgemeinen und beim Gesangunterrichte im Besonderen ist die Kunst, dem Schüler gleichzeitig möglichste Freiheit zu lassen und ihn doch auch zu beschränken. Unter dem „Freiheit lassen" ist gemeint, daß die Individualität jedes Schülers durchaus respektirt werden und sowohl seine äußere Begabung für das Technische, als auch seine innerste Empfindungsweise den Grund alles Lernens ausmachen muß. Der Lehrer kann nicht von Jedem dieselbe Tongebung, dieselbe Fertigkeit, denselben Vortrag verlangen, sondern soll das Charakteristische jeder einzelnen Stimme und Person als maßgebend bei seinem Unterrichte berücksichtigen. Es ist ganz gewiß unbestreitbar, daß dieselbe Stelle in irgend einem Liede, oder nehmen wir einen größeren Maßstab an, dieselbe Partie in einer Oper eine sehr verschiedenartige Färbung und Auffassung zuläßt, und daß, wenn wir auch der einen oder andern den Vorzug geben möchten, doch eine jede individuell künstlerisch berechtigt ist. — Eben so wenig aber, als der Lehrer alle Stimmen und Schüler über einen Kamm scheeren soll, darf er aufhören, den Kunstjünger zu beschränken. Die Grundsätze des Schönen und Edlen bleiben von der ersten Technik ab bis zur höchsten Stufe der Vollkommenheit die Säulen, auf denen der Kunsttempel aufzuführen ist, und Alles, was gegen diese Principien verstößt, muß als unberechtigt zurückgewiesen werden. Gewisse Grenzlinien des Schönen sollten nie überschritten werden; Schönheit und Wahrheit müssen sich stets die Wage halten. Eine zu große specielle Schönheit des Tones (als solchen) wird selten mit der Wahrheit der Situation vereinbar bleiben; — eine zu große Wahrheit im Ausdrucke irgend welcher Leidenschaft streift leicht über die Grenze des Schönen hinaus.

Aus Prag.

Wagner'sche Musik in Prag.

August 1853.

Welches Interesse die Wagner'schen dramatischen Tondichtungen in Prag erregen, mag schon daraus erhellen, daß bisher alle die Bruchstücke aus den beiden Opern: „Tannhäuser" und „Lohengrin" nicht nur einen erfreulichen glänzenden Erfolg, sondern selbst eine nachhaltige Wirkung erzielten. Das erste Werk des genialen Opernreformators, welches in der verflossenen Concertsaison zur Aufführung gelangte, war die geistreich concipirte und effectvoll durchgeführte Ouverture zum „Tannhäuser", vom Theater-Orchester unter der umsichtigen Leitung des Kapellmeister J. Scraup, und hatte einen derartigen Erfolg, daß sie in zwei nacheinander folgenden Concerten beide Male wiederholt werden mußte. Die zweite Composition war der „Marsch und Chor der Sänger" aus derselben Oper, welche ebenfalls durch das Großartige der Anlage und die neue musikalische Erscheinung einen überraschenden Eindruck machte. Bei einer Soirée musicale beim k. ständ. Intendanten hörten wir mit dem trefflichen Tenor Steger noch mehrere einzelne Bruchstücke, die unter den Zuhörern, zumeist aus Mu-

fikern und Kunstfreunden bestehend, lebhaft zu der Aeußerung zwangen, doch endlich einmal die ganze Oper zur Aufführung zu bringen, indem nach der bereits allgemeinen Theilnahme, den diese poesievollen Schöpfungen erregten, an einem succès d'éstimes gar nicht zu denken sei.

Hätte Director Stöger verflossenes Jahr eine unparteiischere und musikalisch competentere Commission nach Dresden zur Aufführung des „Tannhäuser" gesandt, man hätte Prag sicher nicht voreilig den Vorwurf gemacht: Wagner's Musik eigne sich nicht für Prag! Wie konnte man nur vergessen, welchen Erfolg vor mehreren Jahren schon Berlioz mit seiner neuen, mitunter phantastischen, aber jedenfalls genialen Musik und geistreichen Instrumentirung errungen! Wir könnten noch viele Belege hier anführen, daß gerade das musikalische Prag jede neue Erscheinung gastfreundlichst aufnimmt, und nachdem sie sich als interessant und gediegen bewährt, einen festen Platz im musikalischen Bunde anweist, gern die reinen Klänge seines einmal erkornen Lieblings hört. Diese Vorliebe für Wagner'sche Musik ging kürzlich sogar auf die Dresdner Musik-Kapelle unter der Leitung des Hrn. Hühnerfürst über, welcher in jedem seiner Programme Bruchstücke aus Wagner'schen Opern zu Gehör brachte, die aber auch jedes Mal einer Wiederholung sich erfreuten, ja selbst Sachen, die nicht einmal auf dem Programm angezeigt waren, zu hören verlangte. Dem Vernehmen nach wird nun allmälig an das Einstudiren der Wagner'schen Oper: „Der Tannhäuser" Hand angelegt und selbst die hiezu nöthigen Decorationen werden bereits verfertigt, und nachdem Hr. Kapellmeister Scraup mit vielem Interesse und besonderer Vorliebe sich diesem Werke hingiebt, kann jedenfalls eine Aufführung erzielt werden, wie sie Prag noch nicht erlebt.

Eine ganz eigenthümliche Erscheinung ist die Bearbeitung der Wagner'schen Ouvertüre zum „Tannhäuser" für 8 Pianofortes, wie sie kürzlich in einem Prüfungsconcerte von 16 Spielern aufgeführt wurde und trotz dem klangreicheren und gewaltigeren Orchester gegenüber von erhebender Wirkung war. Die Ouvertüre wurde unter der Direction des Hrn. F. Neumann, welcher auch zugleich das große Werk arrangirt hatte, mit einem Feuer und Schwunge, mit einer Richtigkeit des Tempo und einer Accuratesse ausgeführt, welche Aufführung die volle Anerkennung aller versammelten, competenten Musiker sich erwarb. Berichterstatter hätte nimmermehr geglaubt, daß in solch' einem Kasten, allerdings verachtfacht und von zwei und dreißig Händen in tönenden Schwung gebracht, eine solch imposante Wirkung läge. Allerdings mag das Geheimniß dieser mitunter neuen Wirkung des Claviers, welche durch solch ein durchdachtes geistreiches „Arrangement" (richtiger bezeichnet wäre es wohl „Instrumentation") bezweckt wird, eine tüchtige und sorgfältige Kenntniß der Partitur voraussetzen und ein complicirtes Einstudiren erfordern, indem auch nicht eine Nüance der Partitur verloren ging. Hr. Neumann, einer der tüchtigsten Lehrer der Proksch'schen Musikanstalt, hat sich schon manche Verdienste durch seine geschickte Instrumentation für 8 Claviere um die Orchesterwerke eines Mendelssohn, Beethoven, Berlioz, Meyerbeer u. s. w. erworben.

In einem zweiten Prüfungsconcerte wurde ebenfalls die „Tannhäuser-Ouvertüre" und der „Marsch" zu Gehör gebracht, welche beiden Nummern einer Wiederholung sich erfreuten.

Somit dürfte der Zeitpunkt nicht gar fern sein, wo Wagner'sche Compositionen in Prag weit eher, als in irgend einer andern Stadt populär werden könnten.

Cz.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Hector Berlioz ist in Frankfurt angekommen, um im dortigen Schauspielhause einige seiner Compositionen zu dirigiren. Das Publikum sieht denselben mit großer Spannung entgegen.

Lindpaintner hat während seines Aufenthalts in London mehrere Concerte mit dem glänzendsten Erfolg gegeben. Als er nach seiner Rückkehr in Stuttgart zum ersten Male wieder dirigirte, ward ihm ein Lorbeerkranz überreicht.

Roger sang ohnlängst mit Fr. v. Marra in Hamburg in einem Concert. Der Erfolg war sehr bedeutend.

In Baden-Baden ist Frl. Zerr vor ihrer Abreise nach Amerika ein Mal als Lucia aufgetreten.

Musikfeste, Aufführungen. Das Musikfest zu Ehren C. M. v. Weber's zu Eutin wird am 11ten, 12ten und 13ten September stattfinden. Am 12ten Sept. wird eine Gedenktafel an Weber's Geburtshaus enthüllt werden.

Neue und neueinstudirte Opern. In Dresden werden gegenwärtig auf Veranlassung der Frau Schuselka-Brüning die Opern „Je toller, je besser" von Mehul und „die Nürnberger Puppe" von Adam einstudirt.

Vermischtes.

Therese Milanollo hat sich nebst ihrem unversiegbaren Thränen-Krüglein vom Grabe ihrer verstorbenen Schwester in Nancy niedergelassen, wo sie eine reizende Villa besitzt. —

Ein neuer Beweis für den verderblichen Einfluß der Sommertheater — wenn es eines solchen noch bedürfte — ist es, daß das königl. Theater in Berlin wiederholt eine angekündigte Vorstellung ausfallen lassen mußte, weil die lieben Berliner es vorziehen, in die Tivolitheater zu gehen!

Als H. Marschner kürzlich in München war, veranstalteten der Gesangverein der Künstler und die dortige Liedertafel ihm zu Ehren in aller Eile ein Gesangsfest, bei dem sein „Frühlingsfest" und zwei Chöre von Mendelssohn zur Aufführung kamen. So sehr es gewünscht wurde, den Componisten auch durch die Aufführung einer seiner Opern im königl. Hoftheater zu ehren, so war dies doch nicht möglich. München ist ja eine deutsche Stadt und Marschner hat das Unglück ein deutscher Componist zu sein!

Die Sängerin Alboni hat, nach einer sehr reichen Heirath, der Bühne gänzlich entsagt und macht in Paris so was man sagt „ein großes Haus". Man müßte das für die Kunst bedauern, wenn dieselbe an Denjenigen wirklichen Verlust litte, die ihr durch Geld entzogen werden können.

Dessau wird jetzt ein stehendes Theater erhalten. Herr v. Brand ist Intendant desselben, Hr. Steiner Director, dem Hofkapellmeister Schneider ist die Leitung des musikalischen Theils übertragen.

In einer großen musikalischen Soirée zu London — berichten die Zeitungen — blieb gegen Erwarten Molique aus — da griff Spohr zum Bogen und führte ihn mit der alten Meisterschaft in junger Kraft.

Flotow hat auch unter den Finnen diejenige Anerkennung gefunden, die das moderne Publikum Deutschlands ihm gezollt: Stradella und Martha fanden in Helsingfors außerordentliche Theilnahme, und man erzählt sich, daß eine Deputation dickbepelzter Finnen nach Berlin gereist sei und den Componisten für ein ihm zu errichtendes Denkmal um seine Asche gebeten habe, aber gleich. Leider wurde ihnen dies nicht gewährt.

Die Niederkunft der Frau Jenny Lind-Goldschmidt wurde von einem Hamburger Journal unter der Rubrik „Kunst" berichtet. Warum?!

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Th. Kullak, Op. 82. Die Fahnenweihe aus G. Rossini's Oper: Die Belagerung von Corinth. Paraphrase für Piano. Berlin, Schlesinger. ⅚ Thlr.

Der geschickte und beliebte Componist hat hier die Hauptmotive der glänzenden Scene aus der Rossini'schen Oper zu einem sehr ansprechenden, einen tüchtigen Pianisten verlangenden Salonstück umgestaltet. Es gehört diese Paraphrase der besseren Unterhaltungsmusik an und ist guten Clavierspielern, aber auch nur solchen, zu empfehlen.

Adolph Proßnitz, Op. 14. Deux Impromptus faciles pour Piano. Wien, Mechetti. 10 Ngr.

Diese beiden sehr anspruchslos auftretenden Musikstücke sagen zwar nicht viel Neues und Besonderes, sind aber zur angenehmen Unterhaltung für Schüler von mittlerer Fertigkeit brauchbar.

Für Streichinstrumente.

G. Wichtl, Op. 13. Leichte Trios für zwei Violinen und Violoncell oder Viola. Nr. 1. G-Dur. Offenbach, André. 1 Fl. 30 Kr.

So viel wir aus den einzelnen Stimmen sehen können, scheint vorliegendes Trio ein ansprechendes und mit genauer Kenntniß der betreffenden Instrumente geschriebenes Musikstück zu sein, das zur Uebung im Zusammenspiel für schon vorgeschrittene Schüler zu empfehlen sein würde.

Tänze, Märsche.

Gust. Rob. Fischer, Op. 25. Der frappirte Bolero oder Neue Cachucha mit Introduction und Coda. Leipzig, Whistling. 5 Ngr.

— — —, Op. 34. Der nordische Glanz. Quadrille. Ebend. 10 Ngr.

Von diesen Tänzen kann man wenigstens nicht sagen, sie seien nicht weit her, denn sie sind in der nördlichsten Stadt

Europa's, in Archangel am weißen Meere in der unmittelbaren Nachbarschaft der Eisbären, Lappländer und Seehunde entstanden, da wo ihr Schöpfer als Kapellmeister fungirt. Sie sind übrigens ganz hübsch und erfüllen ihren Zweck, und es verdient gewiß Anerkennung, daß dem Componisten da die Lust zum Componiren nicht vergeht, wo man drei Viertheile des Jahres mit der Pelzmaske gehen muß, um die Nase nicht zu erfrieren. Die Bezeichnung „frappirter" Bolero ist uns unklar geblieben.

Maurice Siering, Op. 3. Valse pour Piano. **Leipzig, Whistling. 10 Ngr.**

C. Ed. Pathe, Op. 21. Mazurka gracieux pour le Piano. **Offenbach, André. 27 Kr.**

Zwei ansprechende Salontänze von mäßiger Schwierigkeit, nach denen auch getanzt werden kann.

Ed. Neumann, Op. 36. La coquette. Polka élégante pour le Piano. **Offenbach, André. 27 Kr.**

— — —, **Op. 39.** L'étoile du soir. Grande Valse pour le Piano. **Ebend. 45 Kr.**

— — —, La belle Tyrolienne. Polka-Mazurka pour le Piano. **Ebend. 27 Kr.**

Es sind dies recht hübsche tanzbare Tänze, die tanzlustigen Damen und Jünglingen gewiß „in die Füße fahren" werden. Die Coquette ist mit dem colorirten Bildniß einer Dame im altfränkischen Reit-Costum, die belle Tyrolienne mit dem einer ziemlich stämmigen Tyroler-Maid in ganzer Figur geziert.

Lieder und Gesänge.

Julius v. Kolb, Op. 3. Frühlingsmelodien. Drei Gesänge von Adolf Böttger, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Leipzig, Whistling. 15 Ngr.

Bezüglich der Behandlung der Singstimme zeigen diese Hrn. Stigelli gewidmete Lieder Sachkenntniß und Geschick, doch ist oft die Sangbarkeit auf Kosten der sinngemäßen Declamation begünstigt — ein Fehler, den man heut zu Tage ebenso wenig als die sehr unmotivirten Textwiederholungen am Schlusse dieser Lieder einem Componisten nachsehen kann. Das Pianoforte hält sich fast nur begleitend, doch sucht der Componist abgedroschene und triviale Figuren möglichst zu vermeiden.

G. Lotzgesell, Die Boten „Wo zieht ihr hin, ihr Vöglein" für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. Cassel, Luckhardt. 5 Sgr.

Es scheint dieses Liedchen aus der Feder eines Dilettanten geflossen zu sein, doch unterscheidet es sich im Ganzen vortheilhaft von dergleichen Compositionen. Die Singstimme ist sinngemäß und natürlich gesetzt, die Pianoforte-Begleitung gewöhnlich, die Guitarren-Begleitung, wie es bei diesem Instrumente nicht anders sein kann, sehr einfach.

A. William, Op. 1. Meine Laute. Lied für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte-Begleitung. Offenbach, André. 18 Kr.

— —, **Op. 2. Das kranke Vögelein, gedichtet von Stierle-Holzmeister. Lied für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte-Begleitung. Ebend. 18 Kr.**

Diese Lieder bedeuten sehr wenig und erreichen noch nicht einmal die Werke eines Krebs oder Gumbert. Es fehlt hier nicht an sinnwidrigen Declamationen und unzurechtfertigenden Textwiederholungen; dabei sind die Melodien dürftig und lahm, die Begleitungen höchst dilettantisch und nichtssagend.

C. R. H. Friebel, Op. 7. Frauenliebe. Lied für Tenor oder Sopran mit Pianoforte-Begleitung. Offenbach, André. 18 Kr.

Es ist dieses Lied Hrn. Stigelli gewidmet, der es auch — wie der Titel besagt — in Concerten, jedenfalls aus Gefälligkeit gegen den Componisten, gesungen hat. Ueber die Composition läßt sich nur sagen, daß sie etwas in dem beliebten östreichischen Bänkelsängerton gehalten ist, etwa wie das bekannte von Grisetten, Kindermädchen und gefühlvollen Handlungsdienern gern gesungene schöne Lied: „Noch einmal, Robert, eh' wir scheiden, komm an Elisens schmachtend Herz." Bei alle dem ist jedoch nicht zu verkennen, daß der Componist sich bestrebt hat, eine interessantere Begleitung zu geben, als man gewöhnlich bei derartigen Gesängen findet, was ihm auch im Ganzen gelungen ist.

Gustav Rösler, Op. 15. Vergißmeinnicht. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Können wir auch bei diesem Liede das Streben des Componisten, etwas Besseres zu liefern nicht verkennen, so müssen wir doch die Wahl des Textes mißbilligen. Das Gedicht ist durchweg erzählend gehalten und eignet sich deshalb wie auch in seiner ganzen Anlage nicht zur Composition. Die bei anderen Gedichten, wie Balladen ꝛc., oft gebrauchte musikalisch-erzählende Form konnte der Componist hier nicht wohl anwenden, der Inhalt und leitende Gedanke des Gedichtes würde das nicht gestattet haben. Hierdurch geräth aber die Form, in welche die Worte gefaßt sind, mit der Composition in Widerspruch, so daß das Ganze als verfehlt erscheinen muß. Wenn wir oben sagten, daß Hr. Rösler nach dem Besseren gestrebt habe, so meinen wir damit jedoch noch nicht, daß dieses Streben, auch abgesehen von den in der Textwahl begründeten Mängeln, sein Ziel erreicht hat. Die Singstimme ist zwar nicht ohne Sachkenntniß und Geschick behandelt, die Begleitung zeigt jedoch zuweilen sehr oft dagewesene Wendungen und Figuren.

J. B. André, Op. 14. Acht Lieder für eine Sing-

stimme mit Begleitung des Pianoforte. Offenbach, André. 2 Hefte, à 45 Kr.

Es wird in diesen Liedern wenig oder nichts Neues gegeben. Die Melodien sind, wenn auch sangbar, doch durchaus nicht hervorstechend, die Begleitung bewegt sich größtentheils in schon oft dagewesenen Figuren. An Textwiederholungen und unsinngemäßen musikalischen Betonungen fehlt es nicht, so daß die Lieder ein etwas dilettantisches Ansehen bekommen. Das erste Heft enthält: „Der Mond ist aufgegangen" von Heine, „Wenn sich zwei Herzen scheiden" von Geibel, Schlaflied von Tieck und Lebewohl von F. v. Gaudy — das zweite Heft: Mein Herz und Deine Stimme von Platen, Dich wiedersehen von J. G. v. K., Und wüßtens die Blumen von Heine und Fichtenbaum und Palme von Demselben.

Aug. Lesimple, Op. 3. Zwei Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Mannheim, Heckel. 18 Kr.

Die beiden Lieder heißen: „Ich kenne Deinen Namen nicht" von Th. Drobisch und „Wie ist doch die Erde so schön" von R. Reinick. Verräth es schon gerade keine besonders sehr künstlerische Intelligenz, das Machwerk eines Dichterlings, wie Th. Drobisch, ebenso gut in Musik zu setzen wie das zart empfundene und meisterhaft ausgeführte Gedicht eines wahren Dichters, wie R. Reinick, und beide gar neben einander zu stellen, so wird dies durch die Compositionen selbst bestätigt. Dieselben sind dilettantisch und ohne Schwung. Die Begleitung leidet an Unbeholfenheiten und wird oft monoton.

C. G. Belcke, Op. 22. Scherzhafte Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. Der Verdrüßliche von Ludw. Bechstein. Leipzig, Siegel. 7½ Ngr.

Dieses Liedchen erfüllt ganz seinen Zweck, durch eine dem Text entsprechende etwas komisch-mürrische Musik die Heiterkeit der Hörer zu erregen. Die Composition selbst zeigt die geschickte Hand des tüchtigen Musikers, aus der sie hervorgegangen.

Aug. Schäffer, Op. 45. Der Pfarrer von Ohnewitz. Komisches Lied für eine Singstimme. Berlin, Schlesinger. ⅙ Thlr.

Einer der Späße, wie sie der Componist so hübsch zu machen versteht. Von einem guten Sänger mit guter Laune vorgetragen wird das Lied seine Wirkung nicht verfehlen.

P. Guion, Die braune Therese. (Choix de Romances françaises et d'Ariettes italiennes, Nr. 397.) Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Ein sehr trivialer zu singender Walzer, der vielleicht nur dadurch etwas gewinnen kann, wenn er von einer guten Sängerin, wie Frau Herrenburg-Tuczek oder Frl. Trietsch (die ihn laut Ueberschrift in Berlin in Concerten gesungen haben) vorgetragen wird.

A. M. Storch, Op. 115. Noch einmal möcht' ich liegen im Feld. Gedicht von J. N. Vogl, für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 10 Ngr.

Hr Storch gehört zu den beliebten Wiener Liedercomponisten, die bekanntlich gern in dem bequemen alten Geleise bleiben und sich mit Streben nach Höherem nicht sehr abgeben. Vorliegendes Op. 115 steht in keiner Weise höher, als der gewöhnliche Singsang des unsterblichen k. k. Hofcapellmeisters Proch.

J. Dessauer, Op. 56. Einklang, von Carlopago. Im März, von E. Geibel. Zwei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. Nr. 1 u. 2, à 10 Ngr.

Der Componist ist im Liedfache bekannt und beliebt und seine derartigen Werke stehen auch bedeutend höher, als die der meisten seiner Wiener Rivalen. Diese beiden Gesänge bekunden den geübten und erfahrenen Gesangscomponisten und wenn auch das Gebotene nicht immer ganz neu und hervorragend ist, so wird es doch in einer künstlerischeren Form gegeben. Die Begleitung ist geschickt und nicht ganz interesselos.

Hedwig Hertz, Op. 13. Drei Lieder von G. Rasmus und R. Löwenstein, für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.

Es scheinen diese Lieder die Erzeugnisse einer strebsamen Dilettantin zu sein. Die Melodien sind sangbar und leicht gehalten, die Begleitung theilweise nicht gewöhnlich. Eine zuweilen nicht ganz sinngemäße Declamation und häufige Textwiederholungen sind die Hauptmängel der Lieder, die bei alle dem aber als leichte und angenehme Unterhaltung zu empfehlen sind.

Mich. Bergson, Op. 36. Der Troubadour. Schottische Ballade nach Walther Scott, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 12½ Ngr.

Ein in dem üblichen Balladenton gehaltener Gesang, der zwar wenig oder nichts Neues bringt, doch aber auch nicht gerade verfehlt genannt werden kann. Bei dergleichen Werken ist es dem Sänger vorbehalten, durch den Vortrag etwas hineinzulegen und den Hörer zu interessiren, was die Composition an sich schwerlich vermögen wird.

W. Taubert, Op. 27. Schlummerlied. (Auswahl beliebter Gesänge und Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Nr. 130.) Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

— — —, Wiegenlied. (Auswahl beliebter Gesänge und Lieder ꝛc. Nr. 131.) Ebend. 7½ Sgr.

Diese einfachen und gesangsmäßig geschriebenen Lieder sind zu leichter Unterhaltung zu empfehlen. Das Wiegenlied ist von Jenny Lind öfters in Concerten gesungen worden.

C. G. Reissiger, Op. 87. Nr. II. Ständchen. (Auswahl beliebter Gesänge und Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Nr. 118.) Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

— — —, Op. 87. Nr. IV. „Der warme Kuß, gehaucht auf's Roth der Rose". (Auswahl beliebter Gesänge und Lieder 2c. Nr. 129.) Ebend. 5 Sgr.

Leicht gehaltene und ansprechende Lieder, wie der Componist bereits mehrere geliefert.

Duetts, Terzetts 2c.

Fr. Abt, Op. 95. Vier Duette für Sopran und Alt mit Pianoforte-Begleitung. (3te Sammlung der Duette für Sopran und Alt.) Offenbach, André. 1 Fl. 12 Gr.

Was wir beim Erscheinen der früheren Duette Abts sagten, gilt auch im Allgemeinen von diesen. Es sind vorzugsweise die Singstimmen berücksichtigt und nicht ohne Geschick und Sachkenntniß geschrieben, während die Begleitungen ziemlich gewöhnlich gehalten sind. Viel Neues und Besonderes wird nun zwar nicht gegeben, doch sind diese Duette ihrer leichten Ausführbarkeit und Sangbarkeit wegen zur Uebung für schon weiter vorgeschrittene Gesangsschüler brauchbar. —

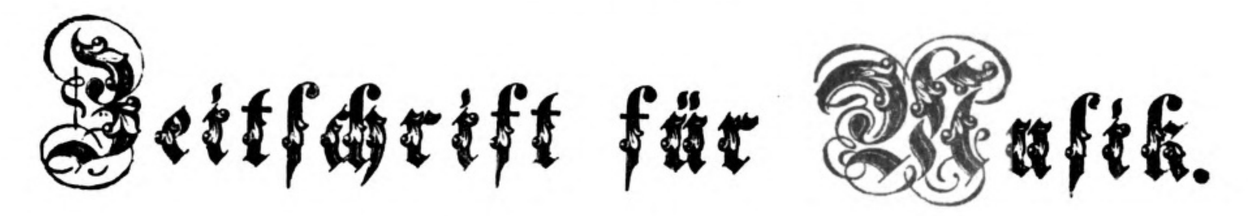
Aug. Schäffer, Op. 44. Die kluge Hausfrau. Komisches Duett für zwei Singstimmen mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. ¾ Thlr.

Dieses komische Duett, welches laut Titel von nicht mehr oder weniger als zwei Singstimmen vorzutragen ist, wird Freunden der derbkomischen Muse willkommen sein. Es ist geschickt gemacht und dem Text entsprechend aufgefaßt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. № 10. Den 2. September 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zur Würdigung Richard Wagner's.*)

IV.

Wagner betrachtet die Musik als Mittel des Ausdrucks und sieht in der absoluten Musik die verwerfliche Richtung, die dieses Mittel zum Zwecke macht. Auf diesen Gesichtspunkt führt er seine ganze Kritik zurück und in ihm liegt der Grundirrthum seines ganzen Systems in Theorie und Praxis. Sollen wir von vornherein unsere abweichende Ansicht kurz bezeichnen, so geschieht dies damit, daß wir der Gesammtheit der vorhandenen musikalischen Ausdrucksweisen den Werth der Sprache beilegen. Der Unterschied beider Anschauungen ist ein durchgreifender.

Die musikalische Sprache ist so wenig Mittel zum Ausdrucke, wie die Wortsprache: beide sind in ihren normalen Formen vielmehr der Ausdruck selber. Der Gedanke hat in der Sprache nicht ein bloßes Mittel, sondern die Grenzen seiner Existenz. Er muß nothwendig zum Worte werden, er kann sich verschiedenen Formen fügen — aber, ehe er sich einer sprachlichen Form gebeugt hat, ist er — Nichts. Die Empfindung nimmt dieselbe Entwicklung: sie ringt nothwendig nach einer sprachlichen oder musikalischen Form. Jene unaussprechlichen Gefühle, denen Worte und Töne nicht genug sind, — es ist dies selbst blos die rhetorische Wendung einer unklaren Ueberschwänglichkeit — mögen subjective Bedeutung, Werth für das in einer Illusion sich selbstgefällig wiegende Subject haben, sie existiren für die Kunst, überhaupt für die Welt nicht. Nur so weit sie in jene, uns gemeinsamen Formen eintreten, sind sie Gegenstand eines weiteren Interesses. Es ist also eine wesentliche Qualität menschlichen Denkens und Empfindens, in Wort oder Ton eine sprachliche Form anzunehmen, der sprachgemäß gebildete Satz ist Fleisch und Blut, der Körper des Gedankens, der Empfindung, die in ihm eine nothwendige Form der Erscheinung finden. Erscheinen sie auch schon angedeutet im Ausdruck der Gesichtszüge, der Gebärde, so sind dies doch nur Anläufe, die ihre menschlich vollendete Form erst durch die Sprache gewinnen. Nur die Sentimentalität findet einen Blick, eine Bewegung rührender, als alle Worte, weil sich in dieser die Subjectivität durch eine objective Form schon läutert, oder, will man lieber, schwächt — wir wollen sie nur daran erinnern, daß unter Umständen der Blick eines treuen Hundes jedenfalls denselben Werth der Unaussprechlichkeit hat. —

*) Wir wiederholen, was wir schon beim Beginn dieser Artikel bemerkten, daß wir mit der Grundanschauung des Verfassers nicht übereinstimmen können, ziehen aber vor, ihn erst im Zusammenhange sich aussprechen zu lassen, bevor wir ausführlich antworten. D. Red.

Die Beziehung des Mittels zum Zwecke ist eine willkührliche, es wird gewählt, die verschiedensten Mittel dienen demselben Zwecke gleichmäßig — der sprachliche Ausdruck bedingt den Gedanken, die Empfindung: diese sind verschiedene in den verschiedenen Körpern, welche ihnen die Kunst giebt, es giebt hier, streng genommen, keine Wahl. Daraus, daß auch dieser Proceß in die Zeit fällt, daß die subjective Unklarheit erst nach und nach mit Hülfe der Sprache zur Klarheit wird, erklärt sich, wie man die Sprache als bloßes Mittel anzusehn versucht sein kann. Der Inhalt existirt aber in der That nicht früher als die Form, er gewinnt sich selbst erst in dieser. So kann man selbst das einzelne Wort nur uneigentlich ein Mittel des Ausdrucks nennen: es wird dies erst dadurch, daß es als Glied der Sprache auftritt; im Organismus des Letzteren jedoch ist aller überhaupt mögliche Ausdruck begriffen, der Einzelne kann nur die Schätze heben, die in ihr begraben liegen.

Für die Wortsprache wird dieses Alles Niemand ernsthaft bestreiten: der Anwendung auf die Musik steht aber auch Nichts entgegen, als das Gerede von der „tiefen" Musik. Der musikalische Ausdruck ist die Sprache der Empfindung: Gedanken kann die Musik so wenig ausdrücken, als irgend etwas Thatsächliches. Das letztere vermag sie nur in einer höchst dürftigen Weise nachzuahmen, zu malen, soweit es sich in der Wirklichkeit selbst dem Ohre vernehmlich macht. Die Ungenügsamkeit unserer reflectirenden Zeit findet die Empfindung aber zu dürftig, um ihre Aufmerksamkeit zu fesseln, sie sucht also nach dem, was sie braucht, will womöglich die ganze Welt in einem Beethoven wiederfinden, und es ist eine unerschöpfliche Quelle für unsere Geistreichen geworden, die tiefsten Beziehungen aus den Noten herauszuklügeln. Erst dies nennt man die Musik „verstehn", man übersetzt sich die Musik in die Wortsprache und erlangt so einen von der musikalischen Form getrennten Gehalt. Man kann es nicht bestimmt genug aussprechen, nicht genug wiederholen, daß dieser Gehalt ein Hirngespinnst ist, die überflüssigste Geburt der Reflexion. Man mag den Eindruck der Musik poetisch wiederzugeben suchen, da die Wortsprache, reicher als die musikalische, das Reich der Empfindung mit umfaßt, darf sich aber nur nicht einbilden, den Zauber der Musik damit gelöst zu haben. Diese hat ein ganz selbstständiges Ausdrucksvermögen, ihre eigene, unübersetzbare Sprache, und grade darin das Recht ihrer Existenz. Sie wäre in der That überflüssig, wenn sie zuletzt nur dasselbe, aber unklarer, unzulänglicher, zu sagen wüßte, was uns die Poesie viel präciser giebt. Wer diese Sprache nicht versteht, wem sie nicht genügt, der hat das vollkommene Recht, sie zu ignoriren, nicht aber das, ihr Gewalt anzuthun. Auch jene Auffassungsweise setzt die Musik mit Unrecht zum Mittel herab.

Die Musiker sind nun freilich auf jene Anschauungsweise der Geistreichen eingegangen und selbst geistreich geworden, wir geben also der W.'schen Darstellung zu, daß schon Beethoven viele Intentionen gehabt haben mag, für die der Ausdruck der musikalischen Sprache nicht zureichte — natürlich, da diese Intentionen das Gebiet der Empfindung überschritten, Streifzüge in das des Gedankens waren, die verunglücken mußten. W. schließt hieraus auf die Unzulänglichkeit der Musik — mit Unrecht: es ergiebt sich nur, daß die Künstler ebenso, wie ihre geistreichen Interpreten, sich über die Grenzen täuschten, die jeder Kunst gesteckt sind, daß man ihnen nicht über diese Grenzen hinaus folgen, sondern die Letzteren um so mehr achten muß, wenn man jenseit einen Beethoven scheitern sah. Ein bildender Künstler stellt Romeo und Julie dar: will er sich speciell verständlich machen, so muß er die Namen unter sein Werk schreiben. Er hat mit seiner Intention die Grenzen seiner Kunst überschritten, folgt daraus die Unzulänglichkeit der Malerei? Auch diese drängt, könnte man sagen, nach dem Worte, denn auch sie leidet an einer Begrenzung, die erst in der Poesie aufgehoben wird — sollte man deshalb zu malen aufhören oder gar auf die Zettel zurückkommen, die auf alten Bildern das Wort ganz leibhaftig erscheinen lassen? — So ist denn auch die Instrumentalmusik eine vollkommen und ewig berechtigte: wer sie deshalb, weil er sich nichts Klares, thatsächlich Bestimmtes dabei denken oder vorstellen kann, für etwas Unzulängliches hält, wem das schwankende Medium der nur in Tönen verkörperten, nach einem Objecte suchenden Empfindung etwas Widerstrebendes ist, der mag sie bei Seite werfen, mag aber naiveren Naturen, die Freude und Anregung für ihr Gefühl auch in diesen luftigen Phantasiegebilden finden, nicht achselzuckend diese Quelle künstlerischer Erhebung durch eine Kritik trüben, die ihr angebliches Object gar nicht trifft. —

Also die Musik ist kein bloßes Surrogat der Wortsprache, sondern sie hat ihren eigenen, ganz selbstständigen Sprachschatz. Es ist in der That auch nicht abzusehen, wie das Mittel des Ausdrucks werden könnte, was nicht der Ausdruck selbst ist. W. kommt denn auch in seiner weiteren Darstellung dazu, ein Sprachvermögen anzuerkennen — für das Orchester, das doch schließlich auch nur Musik machen kann. Es soll das Vermögen der Kundgebung dessen haben, was für die Organe des Verstandes unaussprechlich ist — dasselbe, welches wir der Musik überhaupt vindiciren. Es begleitet, interpretirt die dramatische Gebärde, d. h. der an sich selbstständige musikalische Aus-

druck tritt in Verbindung mit der Handlung. Die in diesem Zugeständniß liegende Inconsequenz restringirt W. sehr bald wieder, da ihm jene Selbstständigkeit unerträglich ist. Die Musik gewinnt für ihn erst wahre Bedeutung in der ahnungsvollen, vorbereitenden Orchestermelodie, endlich am meisten dadurch, das sie als Erinnerung an früher ausgesprochene poetische Elemente auftritt, deren musikalische Motive sie wiederholt und so indirect auf den Gedanken, die schon bekannte Thatsache zurückführt. Das Verbot des Lohengrin tritt in der ganzen Oper in allen Wendepunkten im Orchester auf als warnende Stimme, gewissermaßen als das verkörperte Gewissen der Handelnden. Dies ist nun nichts weniger, als eine Erweiterung des Sprachvermögens der Musik, wohl aber ein sehr wirksames dramatisches „Mittel", eine äußerliche Verknüpfung etwa in derselben Art, wie im Freischütz an gewissen Stellen, wo plötzliche diabolische Anwandlungen eintreten sollen, Samiel mindestens den Kopf aus der Coulisse steckt oder wohl gar zum Grausen aller jugendlichen Seelen in ganzer Person über die Bühne schreitet. Der angebliche Inhalt liegt hier nicht in der Musik, sondern in der Combination oder eigentlich im Kopfe der richtig Combinirenden: es ist eine Randglosse des Componisten für das Publikum, das über dem Einzelnen den dramatischen Zusammenhang vergessen könnte — ein einfaches und dankbares Mittel, wenn es ökonomisch angewendet wird, das übrigens schon Weber bekannt war. Die Einheit der Motive wird durch dieses Aneinanderreihen dem Zweifler so wenig bewiesen, als durch die Durcharbeitung in der hergebrachten Ouvertürenform. Die Fähigkeit des musikalischen Ausdruckes selbst beschränkt sich überhaupt auf jenes Ahnungsvermögen, das Reich der Empfindung: für dieses reicht er aber auch allein vollkommen aus.

Ziehen wir nun die Consequenzen unserer Auffassung. Giebt es eine musikalische Sprache, so ist das Material, das sie bietet, nicht eine chaotische Masse, sondern ein organisch entwickeltes, es ist nicht ein von vorne herein fertiges, sondern ein historisch gewordenes. Damit modificirt sich zugleich die zugestandene Armuth des musikalischen Ausdrucks doch einigermaßen. Abstract genommen kann die Musik nichts Bestimmtes ausdrücken, nur die Schwingungen der regsten Empfindungen, den Rhythmus des Gefühls wiedergeben. In ihrer historischen Entwicklung aufgefaßt vermag sie dem wirklichen Leben schon etwas näher zu treten. Sie hat nicht umsonst das Culturleben der neueren Zeit durch alle seine Stadien begleitet und ist nicht vergebens dem Menschenleben von der Wiege bis zum Grabe gefolgt.

Es haben sich so ganz gesonderte, einem Jeden leicht unterscheidbare Ausdrucksarten gebildet, die dem allgemeinen Gefühlsinhalt eine sehr bestimmte Beziehung geben. Man unterscheidet kirchliche Musik sehr sicher von jeder anderen ernsteren, ja man vermag sogar mit Zuverlässigkeit katholische und protestantische Kirchenmusik bestimmt zu scheiden. Das Kriegerische findet einen besonderen Ausdruck neben dem Stürmischen, Leidenschaftlichen und man trennt leicht das Volksmäßige von dem Individuellen, wenn dieses auch in einfach melodischer Form auftritt. So vermag selbst die absolute Musik sich specielleren Lebensbeziehungen wenigstens einigermaßen zu nähern. Man kann der Intention des Componisten oft bis in die einzelne Wendung folgen. Wir wollen hier als Beispiel nur an zwei Tacte in Beethoven's Musik zum Egmont erinnern. In „Clärchen's Tod", worin die schmerzliche Spannung der unabwendbaren Katastrophe einen maßvollen Ausdruck findet, tritt mitten in die abgerissenen Phrasen, die jene Spannung schildern, plötzlich und ganz vereinzelt eine kurze, altkirchliche Wendung, die der Empfindung, die bis dahin etwas Unsicheres hat, auf einmal mit einem Zuge Richtung und Halt giebt. Geht man auf die historischen Grundlagen, die alten Tonarten mit ihrer durch sie bedingten Melodieführung zurück, so läßt sich das Recht solcher Auffassung auch äußerlich erweisen.

Neben jenen Hauptunterschieden bestehen andere, die ebenfalls unleugbare Thatsachen sind. Indem man italienische, französische, deutsche Musik scheidet, erkennt man nothwendig die historische Bildung derselben an. Alle großen Meister haben sich einen Stil gebildet, an dessen charakteristischen Wendungen jeder Einzelne leicht zu erkennen. In diesen Stilen haben sich verschiedene Geistesrichtungen, Culturepochen einen abschließenden, erschöpfenden Ausdruck gegeben und auch die absolute Musik findet an diesen unzweifelhaft vorhandenen Größen Anknüpfungs-Punkte, die ihrem Ausdrucke eine gewisse Specialität geben. Jeder Anklang an diese Meister reißt uns in bestimmte, uns bekannte Gegenden zurück; freilich wird ihn nur ein Ebenbürtiger wagen dürfen. Hier genügt es uns, zu constatiren, daß musikalische Stile, d. h. historisch bedingte Ausdrucksarten, existiren.

Für einzelne Fälle kann man noch einen Schritt weiter gehen und geradezu von historischer Musik sprechen, einer solchen, in der ganz bestimmte Richtungen einen allen verständlichen, typischen Ausdruck gewonnen haben. Der feine Kopf Meyerbeer's hat einen solchen Stoff wohl aufspüren, ihn aber natürlich nicht bewältigen können. In der That wird der Protestantismus nicht leicht energischer künstlerisch darzustellen sein, als es jener Gesang der Reforma-

tion in seiner großartigen Haltung vermag. Wären die Hugenotten in seinem Geiste dichterisch und musikalisch geschaffen, so hätten sie an diesem Lied einen ganz anderen Kern, eine mächtigere Reminiscenz gehabt als sie noch der begabteste Dichter aus einer Seite seines Stoffes zu entwickeln vermag. Das Verbot des Lohengrin erinnert aber nur an eine vereinzelte, willkührlich gesetzte Thatsache: die historischen Melodien haben die Thatsache schon wieder in die Empfindung aufgehoben, sie sind lebendige Repräsentanten sittlicher Mächte und an sie vor allen würden wir die Musik weisen, wenn sie durchaus mehr als individuelle Empfindungen geben soll. Seb. Bach hat in seiner Weise einen großartigen Gebrauch vom Choral in diesem Sinne gemacht: er ist hier in der That der Vorgänger — Meyerbeer's. Wenn er in seine figurirten Gesänge hinein einen alten Choral als cantus firmus ertönen läßt, so stellt er damit der eigenen individuellen Empfindung eine historische Macht entgegen, er steigert einen Gegensatz durch den anderen und bringt so in absolut-musikalischen Formen seine künstlerische Absicht zur klaren, vor jedem Mißverständnisse gesicherten Darstellung. Seine kleinen Künsteleien kann man ihm dabei schon nachsehn.

Die Sprache der Musik ist nach alledem gar nicht so arm, wie sie der abstracten Anschauung, die sie an die der Poesie weißt, leicht erscheint. Ihre historische Bildung setzt aber eine natürliche, in sich feste Grundlage voraus, die nur im Laufe der Zeiten modificirt und bereichert wird. Auch sie hat demgemäß eine ihr immanente, sie mit Nothwendigkeit bestimmende und begrenzende Logik. Man kann die Grundgesetze ihrer Bildungen auf mathematische Verhältnisse zurückführen, sie beruht nach allen Richtungen auf Maßverhältnissen. In allen ihren Fortbildungen sind diese bewahrt oder hätten doch bewahrt werden sollen. Wie in jedem logisch gebildeten Satze ein Gedanke, wenn auch ein trivialer, verbrauchter, zum Vorscheine kommen muß, so verkörpert sich in jeder Musik, die ihre Logik achtet, auch nothwendig eine Empfindung, sei es die vergeblich nach einem Aufschwung strebende Pedanterie, sei es die überspannteste Aufregung. Keine musikalische Trivialität, so wenig wie die sprachliche, ist ärmlich genug, daß sie nicht eine noch ärmere, kindischere Seele fände, für die selbst ihr dürrer Formalismus noch eine Bereicherung wäre. Es liegt immerhin ein Minimum logischer Energie darin, das auf unentwickelte Geister seine Wirkung thut. Wir zweifeln nicht daran, daß es in Mozart's und Beethoven's Leben Zeiten gegeben hat, wo sie die ungetrübteste Freude an einem Gassenhauer empfunden haben.

Hieraus folgt zugleich, daß zur Reception der Musik keineswegs Gefühlsfrische und unbefangene Natur hinreicht, daß auch Erfahrung und Durchbildung, und zwar eine historische Bildung des Hörenden erforderlich. Auch die Empfindung ist eine sich entwickelnde, immer reichere Formen annehmende, ihre Beziehungen zur Totalität menschlicher Existenz immerfort erweiternde. Der volle Genuß des Kunstwerks setzt daher die volle Bildung voraus. Die Sehnsucht der Künstler nach unbefangenen, jugendlichen Hörern ist nichts, als eine poetische Anschauung der Menschennatur, die die Keime im Unentwickelten ohne Kämpfe und Verirrungen entwickeln zu können glaubt. Die musikalischen Kinder, die ungeheure Majorität des Publikums, sind aber heute naiv, entzückend naiv, entwickeln eine ungeheure Elasticität der Reception, eine kindische Genialität — und morgen sind sie — unartig. Haben sie viel Verstand und Mutterwitz, so werden sie im besten Falle zu jenen enfants terribles, die bei aller Naivität ganz unerwartet die verwünschtesten Dinge sagen. Der „Unbefangene" wird von Beethoven fortgerissen, von Wagner electrisirt und vom neusten Modetanz entzückt: er verhält sich dabei nur seiner Natur gemäß. Nur das Bewußtsein über die künstlerischen und logischen Voraussetzungen, nur die allmälige Entwicklung und Steigerung seines Receptionsvermögens können ihm nach und nach zu einer festen Stellung verhelfen. Hieraus folgt, daß die Production nicht auf diese kindliche Unbefangenheit eingehen darf, daß sie vielmehr darauf gefaßt sein muß, der historischen Bildung, die sie allein wirklich verstehen und genießen kann, Rede zu stehen. Auch die Wagner'sche Musik ist ohne einige Vorbildung nicht zu genießen; ob mit dieser, darüber wird ja eben gestritten.

Dies führt mich auf die Consequenz, die ich zunächst ziehen will: die musikalische Sprache hat auch ihre Grammatik — davon in dem folgenden Artikel.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Simon Sechter, Op. 26. Vierundzwanzig Präludien in allen Dur- und Moll-Tönen für die Orgel mit besonderer Rücksicht auf das Pedal. Zweite revidirte Ausgabe. — Wien, Mechetti. Pr. 1 Thlr.

Daß wir in diesen Präludien etwas Tüchtiges zu erwarten haben, dafür bürgt schon der Name des Componisten. Es ist in diesen kleinen Gebilden technischerseits eine so große Vollendung und Abrundung

niedergelegt, wie sie nur ein Meister wie S. Sechter hervorbringen kann. Sie sind nicht als Vorspiele zu bestimmten Chorälen zu betrachten, sondern es sind freie Tonspiele, sich selbst Zweck, und mehr bestimmt durch ihre harmonische Form als durch ihren geistigen Inhalt zu ergötzen. Denn der formelle Vorwurf, ein Gebild nach allen seinen Seiten, so weit es sich ergiebig erweist, zu wenden und auszubeuten, ist die Hauptsache. Hierbei denke man indeß nicht etwa an rein trockene Arbeit, wie man sie sich wohl vorzustellen pflegt, wenn man von blos Formellem spricht, sondern eben dies Formelle ist in solcher Weise behandelt, daß es zum Inhalt von sich wird. Und auf diese Art die Form behandeln, ist Vollendung, ist Meisterschaft. Einige von diesen Präludien erheben sich auch zu stärkerem, geistigem Ausdruck, z. B. Nr. 15 in E, welches durch seine liegenden Accorde einen hohen, feierlichen Charakter annimmt, Nr. 19 in H, von äußerst wohlthuender Lieblichkeit, Nr. 22 in B-Moll, voll Kraft und Majestät. Sie seien der Beachtung angelegentlich empfohlen.

Em. Klitzsch.

B. Hüls, Zwölf Adagios für die Orgel. — Münster, bei M. Kneer. Pr. 20 Sgr.

Der Componist zeigt sich in seinen Adagios nicht ohne melodisches Talent. Um so mehr ist ihm anzurathen, einfach und natürlich zu bleiben, wodurch er auch weit mehr und Besseres leisten wird, als durch die nicht undeutlich hervorleuchtende Absicht, etwas recht Besonderes oder Außerordentliches geben zu wollen. Das ist aber weiter nichts als die Kunst in der Kunst, nicht die Natur in derselben, und leider das alte Thema. Vom Besseren zeugen die Nummern 2, 4, 9 und 10 — hingegen kränkeln die übrigen trotz mancher ganz hübscher Melodien mehr oder weniger. Dies offenbart sich auch namentlich in einer oft gesuchten Modulation, die aus der Haupttonart nicht naturwüchsig genug hervor-, auch wohl zurückgeht, deren Töne und Noten zu rufen scheinen: „Hört, was jetzt geschieht!" Auch möge sich der Comp. vor einer alten geistlosen und verpönten Form, vor dem sogenannten Schusterfleck, der von jeher als einer der stärksten Orgelmusikzöpfe gegolten hat, zu verwahren suchen. Nr. 1 und 12, das A und O dieser Sammlung, zeigen in ihren gebrochenen Harmonien der linken Hand weniger die Orgel als das Clavier, ja es fängt sogar darin schon der leidige Orgelbastard, genannt Leierkasten, an, sich geltend zu machen.

L. Kindscher.

Bücher, Zeitschriften.

Friedrich Chrysander, Ueber die Moll-Tonart in den Volksgesängen und über das Oratorium. Zwei Abhandlungen. — Schwerin, 1853. 4 Bogen 8vo. Pr. 12½ Ngr.

Börne ruft einmal den deutschen Schriftstellern zu: „Bedenkt doch immer, daß Ihr zu 40 Millionen Deutschen sprecht!" — Und wenn ein Schriftsteller auch nur zu vierzig guten Freunden spräche, so wären das schon vierzig zu Viel, wenn er ihnen zumuthen wollte, seine subjectiven Ansichten blos darum in den Kauf zu nehmen, weil es ihm das Herz abdrücken würde, wenn er eine Idee, die zufällig ihm glücklich scheint, einmal nicht drucken ließe! —

Redliches Streben und gutgemeintes Wollen, Mäßigung und Bescheidenheit, sind so vortreffliche Eigenschaften eines Schriftstellers, daß, wenn diese hinreichen könnten, uns von einer Meinung zu überzeugen, Chrysander unseren Beifall durchaus erringen müßte, da er diese Eigenschaften besitzt. Aber nach dem Wie fragen wir nach dem Was des Gesagten, und hier treffen wir auf die schwachen Seiten des Verfassers.

Man kann ihm nicht absprechen, daß seine Ideen eigenthümlich sind, damit ist aber das Lob auch ziemlich zu Ende. Daß Chrysander nur Eigenes giebt, versichert er uns in der Vorrede. Wir sind davon auch vollkommen überzeugt, nachdem wir seine Abhandlungen gelesen haben! Er hat seine eigenen Ansichten nach mühsamen Nachdenken sich so gebildet, und glaubte, diese Gedanken der Welt nicht vorenthalten zu dürfen. — Daß dabei Selbsttäuschungen und logische Fehler mit unterliefen, weiß der Verfasser freilich nicht, sonst hätte er hoffentlich nicht geschrieben. — Aber so geht es oft: unsere Lieblingskinder sind die verzogensten, und wir merken ihre Unarten gar nicht. Aber Andere merken sie, und das sind die Unglücklichen, von deren Einem Göthe so schön „parabolisch" gesagt hat:

Der Tausendsakerment!
Schlagt ihn todt, den Hund!
Es ist ein Recensent. — — —

Der Verfasser hat die, an sich sehr lobenswerthe Maxime, kurz zu sein. Im vorliegenden Falle sind wir ihm dafür sehr dankbar, weil er uns dadurch die Mühe ersparte, tiefer in seine Ideen eingehen zu müssen. Eine kurze Schreibart ist aber noch keine prägnante. Bei Chrysander kann man sie nur eine aphoristische nennen, denn er schreibt, als ob ihn fortwährend Jemand drängte, sich übermäßig zu be-

schränken. Bei Zeitschriften kann eine solche Schreibart entschuldigt werden, ja sie kann sogar Styl sein, — aber warum schickte der Verfasser seine kleinen Abhandlungen nicht an eine Redaction? Wozu wurde denn eine Brochüre geschrieben, wenn der Verfasser sich weder Zeit noch Raum gönnte, sich gehörig auszusprechen? — —

Was die erste Abhandlung „Ueber die Molltonart" betrifft, die in 21 Paragraphen (nicht Thesen, wie der Verfasser glaubt) gefaßt ist, so bedarf es jetzt, nachdem Hauptmann's klassisches Werk „Ueber die Natur der Harmonik und Metrik" erschienen ist, wohl nur der Hindeutung auf dieses, um Chrysander's Meinung als mindestens überflüssig zu erklären. Letzterer hat überhaupt die Frage mehr verwirrt als gelöst, indem er zu Gunsten des musikalischen Entstehungsgrundes des Moll in den Volksgesängen den psychologischen Grund (mit gehörigen Seitenhieben auf „ästhetische Schwätzer" ꝛc.) vollkommen verwirft. — Das wäre ganz gut, wenn er nur den musikalischen Grund gefunden hätte! Aber er geräth schließlich auf einen rein physiologischen, wobei ihm seine eigene Beweisführung, welcher man logische Ordnung nicht gerade nachsagen kann, ganz seltsame Streiche spielt.

Anstatt mit §. 1 anzufangen, beginnt der Verfasser eigentlich mit §. 8. Denn an dieser Stelle fällt ihm plötzlich ein, daß er vor Allem beweisen muß, daß die Molltonart in den Volksgesängen vorherrscht, ehe er von dem Warum sprechen darf. Dieser Beweis ist theils höchst einfach, theils höchst überraschend. — Der erste Theil lautet: Es steht fest, daß es so ist! — Und der zweite: dasselbe bestätigen uns die Urformen, aus denen sich die ganze neuere Musik entwickelt hat. — Diese überraschende Kürze erinnert uns beiläufig an die Statuten einer genialen Gesellschaft, welche folgendermaßen lauten: §. 1. Es steht fest, daß immer fortgetrunken wird. §. 2. Diese Statuten können nicht geändert werden! —

Unter musikalischer Urform versteht Chrysander die Kirchentonarten, und zwar speciell die dorische, welche der Verfasser nicht nur als erste, sondern auch als früheste aller Tonreihen bezeichnet: „wegen des kirchlichen Dienstes, den man ihr zuwies, und wegen der bestimmten liturgischen Texte, welche in ihr gesungen wurden!" — Aus der „Entwickelung der kirchlichen Tonreihen" „erkennt" er aber nun ohne Weiteres, daß, weil ursprünglich die Instrumente ausgeschlossen waren, der urchristliche Volksgesang nicht nur der reinste, sondern auch der edelste und geistig tiefste, ja schließlich gar der verklärte Volksgesang gewesen sei! —

Man wird aus dieser Probe schon erkennen, wo es dem Verfasser fehlt. — Er laborirt (auch in der zweiten Abhandlung) an der „urchristlichen Musik" — vor welcher der Schöpfer unsere Ohren gnädigst bewahren mag, — und hat sich in diese fixe Idee vollkommen verrannt. Außerhalb des Christenthums scheint es für den Verfasser weder eine Geschichte, noch eigentlich vernünftige Menschen, am Wenigsten aber einen Volksgesang gegeben zu haben. Er vergißt darüber eine Kleinigkeit von einigen tausend Jahren, und einigen Millionen Menschen, die weder vom heiligen Ambrosius noch von Gregor d. G. auch nur die schwächste Ahnung haben konnten! — In der Hitze des Gefechtes vergißt der Verfasser sogar, daß er einige Paragraphen früher von dem psychologischen Ausdruck in den Gesängen durchaus Nichts wissen will, und spricht von den „stillen Weisen armer gemarterter Christen", welche nach seiner Meinung doch eigentlich die Molltonart in den Volksgesängen erst gestiftet haben! — — —

Bei solcher überraschenden Gedankenklarheit und Schärfe muß man natürlich auf das Endresultat gespannt sein. Dieses erscheint schon in §. 13, (sodaß mit §. 8 bis §. 13 d. h. mit fünf Octavseiten die ganze Sache abgemacht ist, und das Andere nun als Zugabe erscheint) — und lautet folgendermaßen:

„Die sprachlich tonischen Organe des Menschen sind der natürliche Grund des ganzen Toncharakters der Volkslieder" — (dies ist, nur undeutlich ausgedrückt, dasselbe, was Louis Köhler mit: Melodie der Sprache bezeichnet) — „mithin auch der in ihnen vorherrschenden weichen Tonbewegung; demnach ist der Mollton die Grundform dieser Organe, und dadurch das sprachlich-tonische Princip!" —

Der Moll-Ton ist also die Grund-Form der Sprachorgane! Und dadurch ist der Ton ein Princip! — Wem nun noch nicht klar ist, warum viele Volksgesänge in Moll gesungen werden, der suche sich — einen anderen Grund! Wunderbar einfach ist aber diese Erklärungsweise, denn sie lautet, genau betrachtet, so: „Weil es so ist, darum ist es so. Und es ist so, weil es die Kraft hat, so zu sein. — Die Sonne leuchtet und wärmt, weil sie die Kraft dazu hat und — weil das immer so gewesen ist! — — — Diese Beweismittel sind uns zu „dogmatisch! —

Beachtenswerther ist jedenfalls die zweite Abhandlung „Ueber das Oratorium", obgleich die Fehler des Verfassers auch hier, nur minder auffallend, sich zeigen. Er setzt, allerdings nicht ohne Grund, voraus, daß uns „über das Oratorium das rechte Bewußtsein fehle". Er hat vollkommen Recht, wenn er so das Oratorium von der kirchlichen Seite be-

trachtet, ist aber im Irrthum, wenn er glaubt, daß wir „an Kraft und Klarheit so wenig Ueberfluß haben", daß wir über die künstlerische Bedeutung des Oratoriums nicht „im Reinen" wären! —

Chrysander macht weitere Voraussetzungen, denen wir weder beistimmen, noch hier folgen können — weil diese Auffassung der Kirchenmusik in eine Kirchenzeitung aber nicht in diese Blätter gehört. Möge Jeder „nach seiner Façon seelig werden", aber er lasse uns mit seinem „Glauben" in Ruhe, wenn von Kunst die Rede sein soll. Dem Verfasser ist die Oper „ein Werk, gewoben aus Lustsucht und Schmeichelei", und wurde ihm zum besonderen Aerger „geboren", u. s. f.

Interessant ist es aber, daß trotz dieser altkirchlichen Auffassung Chrysander dennoch zu einigen Resultaten gelangt, welche durchaus im Sinne des Fortschrittes sind. Dies ist um so merkwürdiger, als der Weg, wodurch er dahin gelangt und der Zweck, weshalb er diesen Weg geht, von den Wagner'schen Anschauungen so gründlich wie möglich verschieden ist. —

So spricht namentlich Chrysander für das Aufgeben der abgerundeten, strophischen Liedform, ꝛc. zu Gunsten der declamatorisch-dramatischen Auffassung in der Oper. Er sagt, „dieses Verfahren sei das vollkommen berechtigte, wenn nicht die Absicht sei, schöne Musik zu machen, sondern die Musik als die natürliche Sprache einer sinnlich nahetretenden Person darzustellen, u. s. f. — Diese gesunde und treffende Anschauung läßt uns nur bedauern, daß Chrysander sich aus dem kirchlichen Bann nicht losmachen konnte, der ihm seine ganze Anschauung verwirrte und ihn mit seiner Theorie im Kreise herum führt.

Die eigentliche Pointe der Abhandlung: „daß die oratorische Form zu entsprechenderer Darstellung des in ihr beschlossenen Inhaltes aufzugeben sei, und, daß die geforderte Kunstform (nach einer Seite hin) das Drama wirklich sei" — ist ein, uns nicht minder überraschender als erfreulicher Schluß. Er wird dem Verfasser schwer genug, da er dadurch gezwungen ist, Winterfeld entgegen zu treten, den er übrigens hoch verehrt. Auf der andern Seite rächt sich aber der Verfasser auch für diese zwingende Nothwendigkeit, indem er uns eine neue Art von Kirchenmusik octroyirt, die eben so, wie das Drama, sich aus dem Oratorium abscheiden soll. Der Unterschied ist nur, daß das Drama sich aus dem Oratorium bereits entwickelt hat, daß aber die Kirchenmusik, die Chrysander meint, vorläufig nur in seiner Idee lebt. Man versuche es, und mache sie lebendig und entwickelungsfähig! Wir können das ruhig abwarten! — Hoplit.

Ferdinand Gleich, Handbuch der modernen Instrumentirung für Orchester und Militairmusikcorps mit besonderer Berücksichtigung der kleineren Orchester so wie der Arrangements von Bruchstücken größerer Werke für dieselben, und der Tanzmusik. — Leipzig, Kahnt.

Der Verfasser des vorliegenden Werkchens hat sich einer verdienstvollen Arbeit unterzogen, indem er in gedrängter Kürze (es enthält nur 84 Seiten) alles das über Instrumentenkenntniß und Instrumentirung abgehandelt hat, was als das Wesentlichste für einen angehenden Kunstjünger zu betrachten ist. Vorzüge des Werkchens sind, trotz der Kürze, Vollständigkeit hinsichtlich dessen, was zur Instrumentenkenntniß nöthig ist, und sodann Klarheit und Deutlichkeit in dem, was er sagt. Namentlich ist auch hervorzuheben, daß der Verfasser das Neueste auf diesem Gebiete für seine Arbeit benutzt (H. Berlioz) und insbesondere das auch für den vorliegenden Zweck auszubeuten verstanden hat, was die namhaftesten Componisten neuester Zeit hinsichtlich der fortgeschrittenen Instrumentirung geleistet haben. Beispiele anzuhäufen gestattete der Raum nicht; dagegen findet sich überall genaue Angabe dessen, was zum Verständniß gerade nothwendig ist. Unter der ersten Rubrik „das Orchester" werden zuerst die Saiteninstrumente abgehandelt, in welches Bereich die Viola d'amour, die Harfe und die lombardische Mandoline mitgezogen sind. Sodann folgen die Holzblasinstrumente, die Messingblasinstrumente und die Schlaginstrumente. Ueber Anordnung von Partituren sind gleichfalls praktische Winke gegeben, sowie auch über Arrangements von größeren Werken oder Bruchstücken daraus für kleinere Orchester. Hierauf behandelt der Verfasser die Militairmusik, die türkische Janitscharen- oder Harmoniemusik, die Hornmusik der Jäger- und Tirailleur-Regimenter und der Cavalleriemusik. Bei der Harmoniemusik wird der Gebrauch sämmtlicher darin gebräuchlicher Instrumente wiederum genau besprochen. In dem Kapitel „die Flöten" vermisse ich die große Es-Flöte, die bei der Harmonie die Terz- oder F-Flöte verdrängt hat, weil sie sich wirksamer erweist. In einer Schlußbemerkung werden noch Winke gegeben über das Repertoir der Militair-Musikcorps. Es werden die Mißgriffe aufgezeigt, welche fast allenthalben bei Arrangements gethan werden. Leider aber sind die Mißgriffe und Vorurtheile hierin so weitver-

breitet und tiefeingewurzelt, daß sich nur schwer eine nachhaltige Verbesserung dieser Zustände erzielen läßt. Denn sie ruhen auf mangelhafter musikalischer Bildung und irrigen Anschauungen von der Sache. —

Emanuel Klitzsch.

Aus Hannover.

Die Abonnements-Concerte. Triosoiréen. Aufführung des Elias durch die neue Singakademie. Die Oper. Das Museum für Kunst und Wissenschaft. Das Album des Künstler-Vereins.

Ehe unsere Saison wieder beginnt, will ich mir erlauben, Ihnen, Hr. Redacteur, einen kurz gedrängten Jahresbericht über die verflossene Saison für Ihre Zeitschrift mitzutheilen, damit Hannover bei den Lesern derselben nicht in Vergessenheit geräth.

Seit dem Regierungsantritt des Königs Georg V. wird der Musik ein besonderes Interesse geschenkt, was man im vergangenen Winter mehr als sonst zu beobachten Gelegenheit hatte. Ein rüstiges Streben, nachzuholen, was seit längerer Zeit versäumt ward, machte ihn interessant. Ich hebe dabei besonders die Kammer- und Concertmusik hervor, die wieder zu Ehren gebracht wurde.

Ein gut Theil des Verdienstes gebührt unstreitig dem jetzigen Orchesterchef, Hrn. Grafen Julius v. Platen, einem jungen Manne, dem in seiner Eigenschaft als dienstthuender Adjutant des Königs zugleich Gelegenheit genug gegeben ist, Kunst und Künstler direct zu fördern und zu heben. Möge er das stets in gerechter und unparteiischer Weise thun! Mit den Engagements neuer Kräfte hat derselbe mehr Glück gehabt, als der Intendant. Nicht allein ist das begleitende Orchesterpersonal durch tüchtige Kräfte verstärkt, wir haben auch in Hrn. Joachim einen sehr thätigen Concertmeister und Geiger bester Qualität und in Hrn. Fischer einen zweiten Kapellmeister erhalten, der sich's angelegen sein läßt, die ihm zufallenden Opern in würdiger Weise vorzuführen. Er ist ein tüchtiger Dirigent.

Den Mittelpunkt in dem Musikleben des vergangenen Winters bildeten sechs Abonnements-Concerte, die nach Weihnachten begannen und deren Ertrag auf Veranlassung des Orchesterchefs den Orchestermitgliedern überwiesen wurde, während er früher der Theaterkasse zufiel. Der Concertsaal im Theater, wo die Concerte stattfanden, stellte sich im Allgemeinen wie in Bezug auf Aufführungen mit einem größeren Vocalchore als zu klein heraus, so daß man beabsichtigte, ihn während der jetzigen Ferienzeit zu vergrößern, wozu es aber aus mir unbekannten Gründen nicht gekommen ist. Die Zusammenstellung der Programme zeugte von Geschmack und künstlerischer Einsicht und wenn einige Male dagegen gefehlt wurde, so kann man das, wenn man will, den obwaltenden Umständen und persönlicher Laune zu Gute halten, in die man sich wohl einmal schickt, um den Frieden zu sichern. Protestiren müssen wir aber stets und mit allen Waffen gegen die italienischen trivialen und unsinnigen Opernarien und wollen hoffen, daß künftig derartige, gewöhnlich von unmusikalischen Sängern und Sängerinnen bevorzugte, Vorträge allerseits kräftig zurückgewiesen werden.

An für Hannover neuen Werken hörten wir: die Tannhäuser-Ouvertüre von Rich. Wagner, ein Ereigniß in unserer Musikwelt. Sie wurde mit nicht enden wollendem Beifall aufgenommen und in einem späteren Concerte wiederholt mit demselben Beifall, gleichsam als wollte das Publikum ein an Wagner begangenes Unrecht sühnen. Dem Concertmeister Joachim gebührt besonderer Dank, daß er uns das mit Liebe und Fleiß einstudirte Werk vorgeführt hat. Der Eindruck ist ein gewaltiger, durchgreifender, wie ihn die Verehrer Wagner's kaum geahnt und seine Gegner, deren es allerdings hier auch giebt, wahrscheinlich nicht gewünscht haben. Einstweilen hat Wagner hier glänzend gesiegt. Ferner war für uns neu eine Symphonie von G. Goltermann einem Hannoveraner. Das Werk sprach nicht besonders an. Neue Seiten der Kunst offenbart es allerdings nicht, aber die geschickte und klare Instrumentation und freie Handhabung der Form sind unbedingt lobend anzuerkennen. Ferner hörten wir die Musik zur Athalia von Mendelssohn und die Walpurgisnacht von demselben. Die Chöre in beiden Werken sang das Chorpersonal der Oper. Sonst kamen zur Aufführung Symphonien von Beethoven, Mendelssohn, Ouvertüren von Beethoven, Weber, Cherubini, Rossini — die zu Tell, die füglich aus dem Programm hätte wegbleiben können.

Das Violinspiel war in würdigster Weise vertreten durch Concertmeister Joachim. Einen solchen Geiger lasse ich mir gefallen, der weiß, was er spielt und wie gespielt werden muß. Gut, daß wir doch endlich mit unserm Concertmeister Glück gehabt. Er spielte die Gesangsscene von Spohr, die Chaconne von Bach — diese wohl am vollkommensten — und mehre Piecen von Ernst, die mir indeß minder glücklich gewählt schienen. Er ist der Liebling unsers Publikum's. Hr. Kömpel, nächst Joachim der beste

Sologeiger unserer Kapelle, ein Schüler Spohr's spielte das Violinconcert von Beethoven anstatt des Concertm. Joachim, der dasselbe vorzutragen verhindert war, mit Geschmack und Verständniß und erfreute sich vielen Beifall's. Außerdem trugen mit Beifall Soli's vor noch andere schätzenswerthe Mitglieder der Kapelle, unter Andern die HH. Heinemeyer (Flöte), Prell (Cello), Rose (englisch Horn) ꝛc. Als Gäste traten auf: Frl. Agnes Büry und die HH. Formes und Ander. Erstere gefiel bei ihrem ersten Auftreten weit mehr als später. Eine Achtung gebietende Sängerin. Hrn. Formes herrliches Material ist auch hier unbedingt anerkannt, dagegen seine Gesangsmanier mit Recht als oft unedel getadelt. Hr. Ander sang ein paar Mozart'sche Arien. Seine Triumphe feierte er übrigens in der Oper. Frau Nottes sang ebenfalls zu wiederholten Malen und mit Beifall. Auch unser Tenorist, Hr. Bernard, hat sich einmal hören lassen.

Glück auf für's nächste Jahr, wo sich die Zahl der Abonnements-Concerte hoffentlich vergrößern wird.

Diesen Concerten gingen vorher: erstens ein von der Kapelle gegebenes Concert, in dem unter Andern die B-Dur-Symphonie von Beethoven aufgeführt wurde, und zweitens einige Triosoiréen, gegeben von den HH. Engel (Piano), Kaiser (Violine) und Lindner (Cello), in denen unter Hinzuziehung noch anderer Künstler auch Quartetten ꝛc. ausgeführt wurden. Die tüchtigen Leistungen wurden mit zahlreichem Besuche und vielem Beifall belohnt. — Auch sei noch des Concerts erwähnt, das zum Besten des Chorpersonals der Oper im Theater gegeben und in welchem unter Andern das Finale aus der unvollendeten Oper „Loreley" von Mendelssohn und „Meeresstille und glückliche Fahrt", Männerchor mit Begleitung des Orchesters von C. L. Fischer aufgeführt wurde. Letzteres gefiel sehr und mußte da capo gesungen werden. —

Die neue Singakademie führte unter Leitung ihres Dirigenten, Eduard Hille, den hier noch nicht gehörten „Elias" von Mendelssohn im Concertsaale des Theaters auf, dessen vielfach gewünschte Wiederholung auch stattgefunden hätte, wenn nicht widerwärtige Nebenumstände eine zweite Aufführung für den Augenblick hätten unthunlich erscheinen lassen. Ich kenne dieselben aus zuverlässiger Quelle und würde nicht anstehen, Näheres darüber mitzutheilen, wenn nicht gegründete Hoffnung vorhanden wäre, daß in Zukunft bei ähnlichen Aufführungen weniger Widerwärtigkeiten vorkommen werden. Einstweilen unterblieb dieserhalb auch die beabsichtigte Aufführung des Händel'schen „Judas Maccabäus." Außerdem veranstaltet die Singakademie kleinere Aufführungen von alten und neuen geistlichen und weltlichen Musikwerken in historischer Reihenfolge, die aber nicht öffentlich sind.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Man schreibt aus **Paris**: Der Unterrichtminister hat an die Erzbischöfe und Bischöfe ein Rundschreiben ergehen lassen, worin auf die Wichtigkeit der Kirchenmusik aufmerksam gemacht wird. Hr. Niedermeyer hat es nämlich übernommen, in Paris eine Schule für Kirchenmusik von den Chorknaben an bis zum Componisten hinauf zu gründen. Die Schüler erhalten außerdem Unterricht in Religion, in den Elementarkenntnissen, in der Geschichte, Geographie und in den Elementen der lateinischen, italienischen und deutschen Sprache. Die Idee dieser Schule hat bereits die Billigung des Erzbischofs und der Pfarrer von Paris erhalten. Der Staatsminister hat dem Etablissement eine jährliche Unterstützung von 5000 Frs. von der für die schönen Künste ausgesetzten Summe bewilligt, und der Unterrichtsminister hat eine jährliche Unterstützung von 18000 Frs. aus dem Cultusbudget angewiesen. Aus dieser letzten Summe sollen 36 Freistellen jede zu 500 Frcs. für junge begabte, von den Bischöfen dem Unterrichtsministerium vorzuschlagende Leute errichtet werden. Der Minister sieht den Rückäußerungen der Bischöfe entgegen.

Hannover. Im Sept. d. J. beabsichtigt Hr. Ritmüller aus Göttingen eine Niederlage von Instrumenten aus seiner Fabrik hier anzulegen und so sich gleichsam eine zweite Heimath zu gründen. Daß ein Mann von seiner Intelligenz und seinen regen Bestrebungen nicht allein für die Vervollkommnung seiner Instrumente, sondern für die Kunst überhaupt, seinen Wirkungskreis würde zu erweitern suchen, war vorauszusehen. So wie in Göttingen schon sein gastliches Haus der Sammelplatz einheimischer wie fremder Künstler und Kunstfreunde war, so wird das hier in viel größerem Maße und um so eher der Fall sein, als Hr. Ritmüller in der hiesigen Künstlerwelt bereits viel Freunde und Bekannte hat. Seine Fabrik bleibt in Göttingen bestehen und ist auch ohne seine zeitweise Abwesenheit in guten Händen, in den Händen seiner Söhne, welche unter Anderm in Pariser Fabriken eine gute Schule durchgemacht und den Ruf ihrer Fabrik mehr und mehr zu erhöhen geholfen haben und helfen werden. Ueber die sehr empfehlenswerthen und verhältnißmäßig billigen Instrumente — Piano's, Concert- und Stutzflügel — selbst zu sprechen, findet sich wohl später noch eine Gelegenheit.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements **rc.** In Hamburg haben Hr. Brandes als Johann und Frau Howitz-Steinau als Bertha im Propheten mit großem Beifall gastirt.

Neue und neueinstudirte Opern. An der Berliner Hofbühne wird gegenwärtig eine neue Oper von Taubert vorbereitet. Dieselbe heißt „Göggeli", und ist ein Schweizergemälde in 3 Acten. Der Text ist von Hans Köster.

Die neueste Oper von Meyerbeer und Scribe soll „Der Stern des Nordens" heißen und in der nächsten Saison in der Académie impériale in Paris zur Aufführung kommen.

In Weimar soll — wie man sagt — Dorn's Oper „Die Nibelungen" zur Darstellung kommen.

Vermischtes.

Zu einer der Aufführungen des Lohengrin sollen zwei Amerikaner, bloß um dieses Werk zu sehen und zu hören, nach Wiesbaden gekommen und nach der Vorstellung sofort wieder nach Amerika abgereist sein. Si non vero etc.

In Folge des ohnlängst von Brüssel aus erfolgten Preisausschreibens für die beste Symphonie zur Vermählungsfeier des Herzogs von Brabant sind ein und dreißig derartige Werke aus Wien, München, Berlin, Dresden, Leipzig, Rotterdam, Amsterdam, Paris, Rom und Neapel eingegangen. Der Spruch der Preisrichter wird am 31sten August erfolgen.

Das k. Hoftheater in München ist wegen eines nothwendigen Anbaues und der Einrichtung zu Gasbeleuchtung für einige Wochen geschlossen worden.

Der kürzlich erwähnte Artikel Gustav Liebert's über den „Dichter R. Wagner" in der „Sächsischen Constitut. Ztg." hat in seiner nun vorliegenden Vollendung den von uns gehegten Erwartungen durchaus nicht entsprochen. Der Kritiker ist dem Princip der „Freude der Anerkennung" sehr bald ungetreu geworden. Wir wissen zwar nicht, wie weit Hr. Liebert den Begriff Anerkennung ausdehnt, aber wir nehmen keinen Anstand die Wendung, die er gegen R. Wagner genommen, als ein „Ruge'sches Escamoteurkunststückchen" zu bezeichnen. — G. Liebert opponirt gegen den „Fliegenden Holländer" und erklärt den Stoff desselben für entschieden unpoetisch. Ihm ist das „Wunder der Liebe", welches bei Wagner die Erlösung und Versöhnung bildet, etwas Unnatürliches und Gemachtes, mit frivolen Feuilletonwitzen meint er die tiefsittliche, hochpoetische Idee Wagner's beseitigt zu haben. Seine Abneigung gegen das „Wunder der Liebe" giebt er aber und abermals bei Besprechung des „Tannhäuser" und „Lohengrin" zu erkennen, eben diese Abneigung veranlaßt ihn hauptsächlich zur Verwerfung Richard Wagner's als Dichter. Es ist hier nicht der Ort auf alle die Scheingründe und Beweise, mit denen uns Hr. Liebert zu überzeugen sucht, daß Wagner's Poesie krankhaft, und im Grunde keine Poesie sei, näher einzugehen oder gar sie zu widerlegen. Wir geben ihm und der gesammten Kritik nur das eine zu bedenken: daß es Wagner gegenüber unbedingte Nothwendigkeit ist den Literatenstandpunkt zu verlassen und den des Künstlers zu betreten, d. h. Wagner's große historische Gestalt im Ganzen ins Auge zu fassen und nicht mit Kleinigkeiten und Nichtigkeiten sich herumzubeißen. Wir sollten meinen, die Dichter müßten den Drang dazu ohnehin in sich fühlen. Hr. Liebert hat das nicht gethan. Seine Polemik ist in sofern eine ehrenwerthe, als er nicht schmäht, verläumbet und verdächtigt, wie seither nur zu viele Organe der Literatur Wagner und seiner Schule gegenüber. Die eigenthümliche Art aber, von in Aussicht gestellter Anerkennung zu gänzlicher Verwerfung Schritt vor Schritt über zu gehen, das vornehme Air, welches er den „Wagnerenthusiasten" gegenüber sich zu geben sucht, und endlich der schwülstige und wie gesagt öfter frivole Ton, der seine Abhandlung durchweht, bezeichnet dieselbe schließlich als eine ächte Literatenkritik.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte zu vier Händen.

W. A. Mozart, Sonate, G-Dur, für Clavier zu vier Händen. Nachgelassenes Werk. Offenbach, André. 1 Fl. 30 Kr.

In Mozart's Nachlaß fand sich das unvollständige Manuscript dieser Sonate; es fehlte daran der zweite Theil bis

auf wenige Tacte und der Schluß der Variationen. Hr. Julius André entschloß sich auf Veranlassung der Verlagshandlung, einen zweiten Theil nach Motiven des ersten zu setzen und den Variationen einen Schluß beizufügen. Es ist ihm dies schwierige Unternehmen gelungen und das Ganze ist nun ein abgerundetes Tonstück. Wir heben mit besonderer Anerkennung die Pietät hervor, mit der Hr. J. André seine Arbeit ausgeführt hat. — Das Werk selbst gehört jedenfalls zu denen, auf die der Componist selbst weniger Werth gelegt und deshalb es auch nicht vollendet haben mag. Es scheint, wie Hr. J. André sagt, daß das Werk in den siebenziger Jahren entstanden sei. Bei alle Dem ist es immer interessant, ein noch unbekanntes Erzeugniß des großen Meisters kennen zu lernen, und die Verlagshandlung hat sich mit Herausgabe desselben den Dank aller Musiker und Musikfreunde erworben.

Lieder und Gesänge.

Gust. Schmidt, Die stille Wasserrose, von E. Geibel, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Offenbach, André. 18 Kr.

Unter den vielfachen Compositionen dieses zarten und sinnigen Gedichtes ist vorliegende jedenfalls eine der besten. Sie giebt den Sinn der Worte in entsprechender Weise musikalisch wieder und zeigt in ihrer Form die geübte Hand eines begabten Componisten. Das Einzige, was wir auszustellen hätten, ist die Textwiederholung am Schlusse des dritten Verses, welche durch nichts motivirt wird. Das anspruchslose, der Sängerin Frau Elise Anschütz zugeeignete Lied können wir Sängern empfehlen, die mehr verlangen als gewöhnliche Leier-Compositionen.

Aug. Buhl, Op. 1. Sechs Lieder für Tenor oder Sopran mit Begleitung des Pianoforte. Offenbach, André. 1 Fl. 12 Kr.

Der Componist berechtigt mit diesem Op. 1 zu schönen Hoffnungen. Es zeigen sich in diesen Liedern künstlerische Gesinnung und eine gewisse Formfertigkeit, die für die fleißigen Studien des Componisten spricht. Die Melodien sind zwar nicht immer neu, doch ansprechend und sangbar, die Behandlung des Pianoforte ist nicht uninteressant, zuweilen nur etwas überladen, namentlich in dem kleinen Gedicht „Nacht" von Eichendorff, welches auch an einer Menge unberechtigter Textwiederholungen leidet, welcher Fehler sonst in den meisten anderen Liedern vermieden ist.

Duetts, Terzetts &c.

X. Pentenrieder, Op. 30. Zwei Duette: Nr. 1. Am Bodensee, von v. Platen, Nr. 2. Früh Morgens, von E. Geibel, für Sopran und Alt mit Pianoforte. Offenbach, André. 48 Kr.

Diese beiden Duetten sind leicht und sangbar gehalten. Das erstere hält sich dem Texte entsprechend mehr in der Form des einfachen Liedes, das zweite ist ausgeführter, die Begleitung namentlich künstlicher ausgearbeitet. Da das Werkchen der besseren Richtung angehört, sei es Sängerinnen bestens empfohlen.

Arrangements.

Joseph Haydn, Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell, für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von C. Burchard. Nr. 1, 2, 3, 4, 5. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à Nr. 25 Ngr.

Der Arrangeur dieser reizenden Trio's verdient die vollste Anerkennung, daß er sich einer Arbeit unterzogen, welche unstreitig den Dank aller Derjenigen ernten wird, welche dem besseren Theile der Claviermusik zugewendet sind. Es ist ein besonders glücklicher Griff des Hrn. B., daß er gerade auf diese Trio's sein Augenwerk geworfen. Denn wer auch nur eins davon kennen gelernt, wird gewiß dem Verlangen nach den übrigen nicht widerstehen können. Die Verbreitung in die weiteren und weitesten Kreise clavierspielender Dilettanten ist um so mehr zu wünschen, je weniger die Aufführung Schwierigkeiten bietet; denn auch die mittelmäßigsten Spieler werden, wenn nur ein offener Sinn und guter Wille vorhanden, zu ihrer Freude sie den Fingern zu eigen machen, und Clavierlehrern insbesondere ist die Verbreitung ans Herz zu legen; denn in ihren Händen allein liegt es, ob sie, wenn das Bessere vorhanden, das so weit verbreitete, wuchernde Unkraut, welches gewisse berühmte Officinen Jahr aus Jahr ein zur Schande deutscher Musik versenden, noch fernerhin dulden wollen. Hr. B. verdient auch die unzweideutigste Anerkennung, daß er die genannten Trio's in einer Weise bearbeitet hat, die seiner Geschicklichkeit in diesem Fache alle Ehre macht. Er hat es verstanden, sie nicht blos claviergerecht einzurichten, sondern auch so, daß ihre Wirkung eine dem Geiste dieser Musik entsprechende ist. Es ist daher die Herausgabe dieser Trio's eine Bereicherung der Claviermusik, wofür auch die Verlagshandlung des aufrichtigsten Dankes der Musikfreunde versichert sein kann. Stich und Ausstattung sind, wie es sich erwarten ließ, ausgezeichnet. — C. K.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Friedrich Unger, Frühlingslieder, Phantasiestücke für das Pianoforte. Berlin, Stern u. Comp.

— — —, Polenlieder, Charakterstucke für das Pianoforte. Ebend.

Beide Werke tragen keine Opuszahl und scheinen die Erstlingsproducte eines noch sehr jungen Künstlers zu sein. Im Ganzen sind es fünf Piecen (drei Frühlingslieder und zwei Polenlieder), welche eher die Bezeichnung pensées fugitives verdienten und, wenn sie auch nicht gerade gewöhnlich genannt werden können, doch auch noch keine schöpferische Kraft beurkunden. Jedes Liedchen besteht aus zwei verschiedenen Theilen, von je acht Tacten, die so oft hinter einander gedruckt sind, daß immer zwei bis vier Seiten herauskommen. S.

Ferdinand von Roda, Op. 24. Phantasie für das Pianoforte. Hamburg, G. W. Niemeyer.

Steht noch unter dem Niveau von Dreyschock und Anderen und ist von Anfang bis zu Ende ein Anachronismus. Dergleichen schablonenartige Fabrikarbeit ist schon längst ein Gräuel aller Anständigen. Das Thema (denn es versteht sich von selbst, daß unter dem hochtrabenden Titel Phantasie nur winzige Variatiönchen stecken) ist ein Lied des Verfassers aus seinem Op. 23. und allein schon geeignet, ihm das glänzendste testimonium paupertatis auszustellen, so locker hängen seine kleinen Gliedmaßen zusammen. Umsonst müht sich der Componist ab, in einer längeren Introduction der nichtssagenden Phrase einigen Gehalt zu geben, umsonst schmückt er den Leichnam mit Tonleiter-Guirlanden, Arpeggien-Brillanten und all' dem unechten Schmucke, in welchem so viele Andere glänzen, es hilft Nichts — das Werk ist und bleibt todtgeboren. Uebrigens liegen alle Passagen sehr bequem, so daß selbst mittelmäßige Spieler das Stück ohne Mühe vom Blatte spielen werden. — G.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. № 11. Den 9. September 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zur Würdigung Richard Wagner's.

V.

Die musikalische Logik giebt uns die natürlichen Gesetze des Periodenbaus, führt uns auf den Zusammenhang aller der Momente, die sich zum Ausdruck vereinigen, das Verhältniß, in das sie unter einander treten müssen — die musikalische Grammatik beschäftigt sich mit dem Bau dieser einzelnen Glieder, mit der Beziehung der einzelnen auf einander und bringt die Gesetze zum Bewußtsein, welche jene Glieder geschickt machen, dem logischen Zwecke zu dienen. Die Grenzen der Logik und Grammatik in diesem Sinne sind nicht festzustellen, beide gehen in einander über: der ungrammatische Ausdruck führt nothwendig zu dem unlogischen, worauf wir hiermit besonders aufmerksam machen wollen. Es handelt sich für uns hierbei nicht um construirende Auffassungen, aprioristische Deductionen, sondern nur um die Erkenntniß der Gesetzmäßigkeit der vorhandenen Bildungen, um die factisch begründete Einsicht, daß auch die musikalische Sprache ein organisch entwickeltes Ganze ist.

Die Logik der Empfindung ist natürlich eine ziemlich vage: sie beschränkt sich im Wesentlichen auf die Anforderung, daß das Gefühl seiner Natur gemäß als etwas Lebendiges, Werdendes dargestellt, daß also von einem gegebenen Punkte aus eine Steigerung vermittelt werde, bei der es bewenden mag oder die auf ihren Gegensatz zurückgeführt wird. Die Geschichte zeigt hier einen Fortschritt zu immer freieren Formen, die Ueberwindung der Tradition, welche einzelne historische Bildungen als Grenzsteine setzen, den Formalismus zur Form machen wollte. Auch die Musik hat ihre Systeme formaler Logik gehabt, aber auch in ihr ist der nothwendige Zusammenhang von Inhalt und Form zu seinem Rechte gekommen. Seit Beethoven kann man die ganze formelle Anlage eines Musikstücks nicht mehr kritisiren, ohne zugleich auf die künstlerische Absicht selbst einzugehen.

Ganz anders verhält es sich mit der Grammatik, deren Lehren nothwendig viel positiverer Natur sind. Die der Musik hat es mit den Gesetzen des Wohllauts zu thun, welche nur durch die Erfahrung ermittelt werden konnten. Nur diese vermag die Grenzen festzustellen, die das menschliche Ohr dem Ausdrucke setzt. Das Gefühl des Einzelnen hat hier ein nur sehr bedingtes Recht — was dem Einen piquant klingt, ist für das Ohr des Zweiten vielleicht unerträglich. Der Dilettantismus mag hier seine Experimente beliebig treiben, — die Kunst hat nach einer gemeingültigen, Allen verständlichen Form zu suchen und sich nur in dieser zu bewegen. Es giebt Menschen, die bestimmte Farben regelmäßig verwechseln: man wird

ihnen nicht gestatten, ihrem Auge gemäß zu malen, obwohl sie subjectiv dabei in ihrem besten Rechte wären. Es ist die Pflicht des Künstlers, sein Ohr zu bilden und es giebt hierzu durchaus kein anderes, irgendwie sicheres Mittel, als auf jenen historischen Proceß einzugehen, die Errungenschaften von Jahrhunderten in ihren Grundzügen wenigstens überall zu achten. In der That stürzen wir sonst in's Bodenlose: berechtigen wir den Einzelnen hier zur vollen Willkühr, so mag er seine Rechnung dabei finden, wir stellen aber damit die ganze Kunst in Frage. Der Wohllaut ist noch nicht die Musik, er ist aber ihre unzweifelhafte Voraussetzung: das einzige sichere Kriterium für ihn ist die Probe der Zeit, der thatsächlichen Anerkennung. Für die Perioden der ersten Entwicklung ist das Experimentiren in seinem besten Rechte, es sammelt den Stoff, der zu sichten ist: die Bildung der Sprache findet aber die Grenze einer relativen Vollkommenheit, sie macht Abschlüsse, über die keine Zukunft hinauskommen kann, die einmal gelegten Fundamente muß jeder benutzen, sich ihrer Eigenthümlichkeit fügen, der darüber hinaus in die Höhe bauen will. Die Grammatik stellt die Natur dieser Grundlagen fest, sie ist Nichts für die Musik, als das erkannte Gesetz des Wohllautes.

Es wird wohl Niemand bestreiten, daß die Grundzüge derselben für uns feststehen müssen, daß wir eine Höhe der Entwicklung erreicht haben, welche nothwendig voraussetzt, daß das Material der musikalischen Sprache grammatisch bewältigt ist. Die Wortsprache hat ihren festen Boden erlangt, den jeder respectirt, weil das grundsätzliche Negiren hier in's Irrenhaus führen könnte: die musikalische Praxis weigert sich dagegen, sich jenen Gesetzen zu fügen. Das ganze Material der musikalischen Grammatik liegt Allen zugänglich da, unglücklicher Weise findet es aber zur Zeit die Mehrzahl der Producirenden genial, — Sprachschnitzer zu machen. Man bringe die Mehrzahl der modernen Compositionen auf eine grammatisch-correcte Form und man wird sehen, daß damit das Räthsel dieser Sphinx gelöst ist. Sobald unser Publikum dasselbe gerathen haben wird, werden die Ungeheuer den bekannten Weg in den Abgrund der Vergessenheit nehmen. Man sucht aber noch immer gutmüthig nach einem Gefühlsinhalt, wo man nur die ärgste Willkühr in der Behandlung der Sprache kritisch begreifen könnte.

Man verlangt von dem Dichter, daß er die Sprache ehrt, daß er dies Gemeingut selbst nicht im Drange der absonderlichsten Empfindung entstellt, oder, anders ausgedrückt, daß er ihrer mächtig sei. Er mag sie bereichern, erweitern, aber innerhalb der Grundgesetze, die sie in sich trägt, in Scheu vor der geistigen Macht, der er die Fähigkeit auch seines Ausdrucks erst verdankt. Diese Scheu haben unsere Musiker fast gar nicht: ihre Kunst erlaubt ihnen, sich da, wo die Sünde gegen die Wortsprache von der unvermeidlichen Strafe der Lächerlichkeit getroffen wird, hinter die sogenannte Tiefe der Empfindung zu verstecken, für die eigentlich kein Ausdruck hinreicht — hinter diesem Bollwerk der Gefühlstiefe, der Eigenthümlichkeit lachen sie in's Fäustchen und erklären jeden, der an diesen Absonderlichkeiten keinen Geschmack findet, für einen Barbaren.

Aber gerade weil die Musik die Kunst ist, in der sich das Subjective vor Allem ausspricht, weil es in ihr das größte Recht hat, um so mehr bedarf sie eines Gegengewichts und mindestens grammatisch reiner Formen. Die die Sprache maltraitirende Ueberschwänglichkeit pronocirt auch im Hörer sehr berechtigte subjective Regungen — ist er heißblütig, so wird er entrüstet, ist er kälterer Natur, so dreht er dem faselnden Künstler den Rücken. Die Subjectivität interessirt uns nur in objectiven Formen: außerhalb derselben hat sie nur das pathologische Interesse der Verschrobenheit oder gar der Narrheit. Dies vergessen die, die die Musik zum Tummelplatz der Willkühr machen, die jene früher berechtigten Experimente über die Grenzen des Möglichen hinaus fortsetzen, jener Dilettantismus, der in ihr sein ergiebigstes Feld gefunden hat. Diesem Treiben gegenüber kann man nicht bestimmt genug darauf hinweisen, daß die Musik ihr nothwendiges Maaß an den grammatischen Formen finden muß, die durch die classischen Meister festgestellt, oder aus den letzteren organisch herzuleiten sind. Außerhalb dieser Grenzen ist jetzt kein Heil mehr zu finden und wer innerhalb derselben nichts Selbstständiges, Neues zu geben vermag, der behalte seine ohrverletzenden Experimente wenigstens für sich.

Gestehen wir es nun von vorne herein offen, die Grammatik ist auch Wagner's schwache Seite. Es handelt sich hier nach dem Obigen hauptsächlich um die Behandlung der Harmonie, um die Beziehung, in die die einzelnen Accorde zu einander gebracht werden, um sich mit der Melodie zu einem Ganzen zu vereinigen. W. behandelt nun seiner Grundanschauung gemäß die Musik lediglich als Mittel: er wirft ihr gesammtes Material zusammen, das er nach Belieben benutzt, beugt, modificirt, durcheinanderwirft. Mittel aber erschöpfen sich, stumpfen sich ab — man benutzt sie, wie sie sich gerade bieten, mit ihnen operirt eine kluge Berechnung wie die Willkühr, mit ihnen spielt die von W. gepriesene Unmittelbarkeit. Der Zufall hat bei ihnen eine große Rolle, während uns künstlerisch nur die relative Nothwendigkeit auch des formellen Verlaufs interessiren kann.

W. giebt demgemäß jeden historischen Boden für die Behandlung der Harmonie auf. Er emancipirt sich von jeder Tradition, die Harmonie ist ihm — ein Meer, worauf sich der Nachen der Melodie bewegt und das dieser wohl oder übel tragen muß, wohin auch die Richtung gehen mag, welche — ganz unabhängig von musikalischen Voraussetzungen — durch den Wortvers und seinen Inhalt bedingt wird. Sie dient ihm, wie dem Schiffer das Meer, für einen Zweck, zu dem es gar keine unmittelbare Beziehung hat. W. rühmt die vollkommene Freiheit seiner aus dem Wortverse hervorwachsenden Melodie; in ihr soll sich die Urverwandtschaft aller Tonarten documentiren: er sieht so in der Ausweichung den Kern aller musikalischen Bewegung und kommt dahin, jeden Fortschritt der Empfindung durch den Uebergang in eine andere Tonart zu begleiten — in welche? das bleibt bei jener Urverwandtschaft ziemlich gleichgültig. Diese Urverwandtschaft ist ein Mährchen, das er sehr artig aus jenem Bilde entwickelt, das aber an der Wirklichkeit zerschellt. Er selbst giebt durch seine Praxis das beste Gegenmittel gegen seine Theorie: wer eine W.'sche Oper gehört hat, glaubt gewiß nicht mehr an die Urverwandtschaft. Jenes Meer bietet ungeheure Flächen, in diesen, in weitester Ferne von einander, von einander abweichende Strömungen, die nur der einander unmittelbar zu nähern versuchen kann, der sich über die Dimensionen täuscht. Dadurch, daß man zwei einander fremde Accorde verbindet, neben einander erklingen läßt, werden diese Größen einander nicht näher gerückt, gerade so documentirt sich die absolute Nothwendigkeit der Vermittlung. Es wird durch den Sprung Nichts bewiesen, als die halsbrechende Vermessenheit des Künstlers, der sich der Natur der Dinge nicht fügen will.

Es ergiebt sich nun auch leicht, daß die absolute Freiheit, die sich W. nimmt, in der Wirklichkeit zu einer viel größeren Armuth führt, als die Beschränkung. Es ist dies eine dialektische Nothwendigkeit. Die rücksichtslose Bewegung seiner Melodie beschränkt ihn unvermeidlich auf Dreiklänge. Diese allein sind selbstständige, in sich ruhende Größen, sie können wenigstens unvermittelt neben einander gestellt werden, während der Septimenaccord, in sich bedingt, nach bestimmten Seiten, nach gewissen Auflösungen nothwendig drängt. Dieser hemmt jene absolute Freiheit, legt dem Ohre zu unzweideutig die grammatische Nothwendigkeit der Fortbildung dar, und ist deshalb für die W.'sche Ungebundenheit unbrauchbar. Bis auf den unvermeidlichen Dominantenaccord kommen Septimenaccorde daher bei W. zu keiner, jedenfalls nicht zu charakteristischer Anwendung.

Und doch haben gerade sie der modernen Musik ihre eigenthümliche Beweglichkeit gegeben, ihre feinen Schattirungen möglich gemacht. Ohne sie ist keine geschmeidige Polyphonie denkbar, die unendliche Beweglichkeit der Stimmen findet Halt nur in nothwendigen Fortschritten der einzelnen Glieder — die Polyphonie aber ist unsere nationale Form der Musik. Das Wiederanknüpfen an Bach hat der modernen Musik dies Material wieder erschlossen und sie hat seit Mendelssohn großentheils hiervon gelebt. Bach's harmonischer Reichthum ist auch in freieren Formen zu verwerthen und schon deshalb verdiente er aus der Vergessenheit hervorgezogen zu werden, hätte er nicht schon durch die Macht seines alle äußerlich gewahrten Schulformen durchbrechenden Ausdrucks hierauf den begründetsten Anspruch.

Die Polyphonie nun geht durch die absolute Freiheit der Melodie nothwendig verloren. Windet sich diese beliebig durch alle Tonarten, so werden die harmonisch unterstützenden Stimmen durch dick und dünn mit fortgerissen und sind unmöglich charakteristisch zu führen. Sie machen ihre unvermeidlichen Sprünge in die Dreiklänge, auf die sich der Componist beschränkt sieht. Freilich liegt ein großer Reiz in diesen immer abgeschlossen in sich erklingenden Tongrößen, das Mystische, Unvermittelte wird immer darin seinen reinsten Ausdruck finden und der ganze Lohengrin hat einen höchst charakteristischen harmonischen Kern in dem unvermittelten Durcheinanderspielen der beiden Dreiklänge von A-Dur und Fis-Moll — aber alle diese Effekte vermögen nicht den ungleich größeren Reichthum zu ersetzen, der in den Septimenaccorden uns schon bekannt geworden ist. —

Sind die Dreiklänge die Basis der Bewegung und ist diese eine freie und eigentlich der Vermittlung bedürftige, so geht alles Maß des harmonischen Fortschritts verloren. Dieser wird zu fortwährenden Verstößen gegen die musikalische Grammatik fortgerissen und ist deren Grenze einmal überschritten, so ist kein Halten mehr und die Charakteristik hört gradezu auf. Muß ich fortwährend auf Alles gefaßt sein, so überrascht mich Nichts mehr. Diese fortwährenden Sprünge auf die weichen und harten Dreiklänge der kleinen und großen Secunde, der kleinen und großen Terz, Sexte und Septime sind im Ganzen und Großen alle dasselbe: eine Ueberraschung, ein harter Griff in unser Gehör, welcher den charakteristischen Unterschied aufhebt. Höre ich auf den Dreiklang von C-Dur den von D-Dur, so würde der von E-Dur am Ende dieselbe Wirkung thun: geht es aber in diesem Stile in dulce infinitum fort, so werde ich in diesem Wechsel bald nur — die Einförmigkeit sehen. Da es eine Unmöglichkeit ist, diese Folgen durch eine prägnant melodische Wendung immer zu motiviren (was

W. im Lohengrin mehr gelungen ist, als im Tannhäuser), so empfindet man sie als Willkührlichkeiten und nimmt diese Keulenschläge des Orchesters in schweigender Ergebung hin; man läßt es ohne freie Betheiligung über sich walten, wie ein Schicksal. Es tritt derselbe fatale Eindruck ein, wie wenn man jemand in lauter Pointen sprechen hört — man sehnt sich nach einer fließenden Conversation. Das Bedürfniß der Vermittlung und der freien Betheiligung am Kunstwerke ist ja auch ein rein menschliches.

Diese Art der Harmoniebehandlung verfehlt schließlich ihren Zweck gerade ebenso, wie die zu raffinirten polyphonen Formen, verwickelte Fugen mit so und soviel Themen, bei denen man nothwendig Uebersicht und Zusammenhang verliert.

Eine ähnliche Monotonie liegt in dem ärmlichen Mittel, das W. jenen Reichthum der Septimen-Accorde ersetzen muß: es ist dies der verminderte Septimen-Accord, von dem er den ausgedehntesten Gebrauch macht. Dieser Accord ist das zweideutigste Wesen, das es giebt, es dient allen Zwecken — faßt man es als eine Abart des Nonenaccords, so liegt eigentlich die größte Spannung in seinem Ausdruck, man braucht nur den Grundton mit klingen zu lassen, um dieser Spannung sofort die bestimmteste, schärfste Richtung zu geben. Das Herrliche ist aber, daß dieser Grundton nicht mitklingt, daß aber fortwährend der Eintritt vier verschiedener, gar nicht verwandter Grundtöne möglich ist. Jedes Intervall des Accords ist stets bereit, die entscheidende Stelle der None und Septime anzunehmen, aber bis dies geschieht, sagt auch jedes Intervall gleich viel. Er fügt sich den härtesten, wie den süßlichsten Fortschritten, ist ein charakterloses Wesen, darum die Aushülfe für jedes formlose Pathos, die Maske der musikalischen Charakterlosigkeit, der Bettelstab der musikalischen Armuth. Es ist der Freund und Vertraute der Dilettanten, denen er jede Schwierigkeit beseitigt, die nun stundenlang phantasiren und dabei alle ihre harmonischen Depensen mit ihm bestreiten können. Sind sie gar dahinter gekommen, daß man diese drei Accorde (denn in abstracto sind es nicht mehr, sie sind aber ebenso gut auch nur einer, da sie den Unterschied der Tonarten eigentlich in sich aufheben, — man sieht, welche mystische Beziehungen man hineinlegen könnte) nach Belieben durcheinanderwürfeln kann, so haben sie schon allein in ihnen einen Ocean, ein harmonisches Meer, wo eben eine Welle aussieht, wie die andere, in unendlicher Bewegung durcheinanderspielend. Regt der Sturm diese Fluthen auf, so schwankt das melodische Schiff willenlos darauf einher, es mag sich auf jedes beliebige melodische Intervall werfen, immer läuft es auf den unvermeidlichen verminderten Septimenaccord, der es einer zweiten, gleichen Welle zuschleudert. Er ist das Nichts und das Etwas, Leidenschaft und Gefasel, Musik und auch keine, die Grenze und das Ueberschreiten derselben, die Form, in der sich die Musik in die Formlosigkeit aufhebt — ein wahrer Schatz für Dialektiker und für das rhetorische Pathos Wagner's. Gluck hat eine ähnliche Vorliebe für ihn, aber beide vermögen nicht mehr aus ihm zu machen, als überhaupt daraus zu machen ist: sie erhalten sich damit auf einer gewissen Höhe das Ausdrucks, geben diesem eine gewisse gleichförmige Noblesse, Spannung — es ist aber doch immer nur die tragische Maske der Alten, die uns immer dasselbe Gesicht stereotypen, wenn auch edeln Ausdrucks zeigt — es ist, modern gesprochen, die Uniform, die, keineswegs im Interesse individueller Freiheit, den tragischen Gestalten umgehängt wird, damit sie sich am Hofe der Kunst präsentiren können.

Wir vermögen also nicht anzuerkennen, daß die W.'sche Behandlung der Harmonie wirklichen Reichthum böte: in der Verschwendung, die er mit gewissen „Mitteln" treibt, sehen wir nur den Beweis, daß er auf dieselben beschränkt ist, dieser Luxus constatirt wie so häufig in der Welt, noch keine brillante Vermögenslage. Gerade sein Beispiel hat unser Ohr wieder besonders empfänglich gemacht für die klugen Lehren der Grammatik.

Die Verstöße gegen die letztere führen, wie schon oben erwähnt, nothwendig auf logische Sünden und auch diese lassen sich bei W. nicht leugnen. Die Logik fordert Zusammenhang, Nothwendigkeit im Fortschritt, sie lenkt unsere Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Verlauf, fordert die in ihm thätigen Momente, macht uns zugleich ihr Zusammenwirken begreiflich — die der Musik fordert eine ähnliche Auseinanderlegung des Gefühls, eine gewisse Selbstständigkeit und Abrundung der einzelnen Momente, in die es zerlegt wird. Auch der musikalische Satz gliedert sich in seiner natürlichen Structur in Vorder- Nach- und Schlußsatz und die Verbindung mehrerer Sätze muß sich wieder auf ein ähnliches Maß, eine ähnliche Steigerung zurückführen, die einzelnen Glieder müssen sich unter einander, jedenfalls im Schlußsatze vermitteln, zusammenfassen. Das Abbrechen der Perioden, die Anakoluthe, die Sprünge in der sprachlichen und logischen Entwicklung, diese Kunstgriffe, die sich die Rhetorik erlaubt, bestätigen als Ausnahmen nur jene Regel. Sie wirken nur durch den Gegensatz und vertragen eine abschließende, logisch alle diese Unregelmäßigkeiten zusammenfassende Vermittlung. Das rednerische Ungestüm W.'s, sich selbst überlassen in Folge jener grammatischen Zügellosigkeit, kehrt häufig das Verhältniß um und macht die Aus-

nahme zur Regel. Er giebt oft rhapsodische, abgerissene Wendungen, ohne sie irgend wie zusammenzufassen — seine rücksichtslose Melodie spottet unserm logischen Bedenken. Er vergleicht das Melodische so oft dem Weiblichen: seine Formen kennen aber häufig weder Maß, noch Zurückhaltung, seine Melodie ist dann nur dem emancipirten Weibe zu vergleichen, das die Logik durch Excentricität ersetzt, mitunter sich zur Genialität emporschwingt, meistens aber seiner eigenen Confusion erliegt. Das Orchester soll die Gebärde rechtfertigen — aber auch die Gebärde ist uns Nichts als vereinzelte, abgerissene Bewegung, auch in ihrer Sprache verlangen wir Zusammenhang, Steigerung, und beides erreicht sie nur durch das künstlerische Maß. Das Orchester soll ihr in Tönen folgen; mit vollkommenem Erfolge vermag es dies folgerecht auch nur, wenn seine Bewegung sich dem Maße, der musikalischen Logik, fügt. In seinen melodischen Hauptmotiven, die schon ihrer häufigen Wiederkehr wegen meist einfach gebildet sind, überschreitet W. diese Grenzen fast nie; wo er die größte Wirkung sucht und erreicht, sehen wir also auch ihn sich in den Schranken bewegen, die seine Vorgänger fast immer gewahrt haben.

Wir wissen sehr wohl, daß unbedingte Anhänger W.'s diese Darstellung mit einem stillen Triumpfe über die Verblendung lesen mußten, welche über allerhand Formalitäten den Kern der Sache zu übersehen scheint. Gegen ihre Einwürfe wenden wir uns im nächsten Artikel und ziehen ihnen die letzte Consequenz unserer Auffassung. —

Kammer- und Hausmusik.

Für Blasinstrumente.

W. A. Mozart, Zwei Serenaden für zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte. Partitur. — Offenbach, André. Nr. 1. Es-Dur. Nr. 2. C-Moll. Pr. à 1 Fl. 30 Kr.

— — —, Adagio für zwei Clarinetten und drei Bassethörner. Nachgelassenes Werk. Partitur. — Ebend. Pr. 27 Kr.

Es liegen uns hier drei Werke des großen Meisters vor, welche fast ganz unbekannt sind, denn nur die Serenade in C-Moll ist im Saiten-Quartett-Arrangement verbreitet. Die Verlagshandlung hat sich umsomehr mit der Veröffentlichung dieser Werke in ihrer vom Meister selbst geschaffenen Gestalt die musikalische Welt zu Dank verpflichtet, als diese drei Musikstücke jedenfalls zu dem Schönsten gehören, was Mozart auf diesem Gebiete geliefert. Hr. Julius André, der Herausgeber der meisten nachgelassenen Werke Mozart's, giebt über die Serenade in Es-Dur folgende interessante historische Bemerkungen: „Sie wurde ursprünglich für 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte im October 1781, nach desfallsigen genauen Nachforschungen meines verstorbenen Vaters, Hofrath André, componirt, und 1782 für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte umgeschrieben, wobei außer der nothwendigen Vertheilung der Stimmen auch bedeutende Abkürzungen im ersten Satze vorgenommen und dessen frühere zwei Theile nunmehr in einen einzigen umgeändert wurden, wodurch mehrere Wiederholungen von resp. 92 und 124 Tacten wegfielen. Der denkende Leser möge hieraus den gewiß lehrreichen Schluß ziehen, welche praktischen Erfahrungen in Beziehung auf Oekonomie Mozart in einem so kurzen Zeitraum gemacht hat.“ Er fügt ferner hinzu, daß es nicht mehr mit Bestimmtheit nachgewiesen werden kann, ob Mozart die beiden Menuetten der Serenade ganz wegzulassen beabsichtigte. Diese Vermuthung findet nach der Meinung des Herausgebers darin ihren Grund, daß die Menuetten in achtstimmiger Bearbeitung nicht von Mozart's eigener Handschrift vorhanden sind, sondern von der seines Notenschreibers; ferner darin, daß das erste Allegro, das Adagio und das Finale von ihm selbst eigenhändig fortlaufend paginirt sind und daß in der ersten Menuett einige Unrichtigkeiten enthalten, die dem Meister bei genauer Durchsicht der Abschrift nicht entgehen konnten. Diese Fehler sind in dieser Ausgabe, welche die Verlagshandlung mit Recht vollständig beschaffte, corrigirt. In der zweiten Bearbeitung ist der Schluß des Adagio's etwas verändert, ebenso eine Verbesserung im Finale vorgenommen und in demselben im 21sten Tacte eine Stelle in der ersten Clarinette in sangbarerer Gestalt gegeben.

Die beiden Serenaden sind von hohem künstlerischen Werthe, es weht in ihnen der ächt Mozart'sche Geist — eine Fülle herrlicher Melodien in der edelsten Form tritt uns hier entgegen, die Behandlung der Instrumente beweist die große Meisterschaft Mozart's auch auf diesem Gebiete. Es dürften daher diese beiden Werke in größeren öffentlichen Aufführungen von Kammermusik ihre geeignetste Stelle finden und wir wollen hiermit derartige Institute auf diese fast vergessenen, in unserer Zeit noch immer vollkommen berechtigten Schätze aufmerksam machen.

Das Adagio in B-Dur ist eines jener reizenden Tongebilde, wie Mozart deren so viele geschaffen hat. Zart und duftig, aus dem reichsten Gemüthsleben ent-
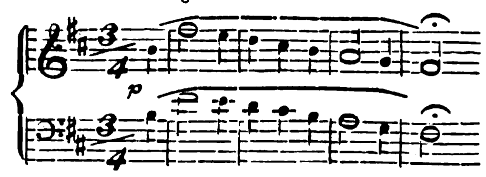
springend sind die Melodien, meisterhaft ist die Form, in der sie gegeben werden. Für kleinere oder häusliche musikalische Kreise wird dieses Adagio eine sehr werthvolle Gabe sein. Bei dem Mangel an Bassethörnern schlägt der Herausgeber vor, das dritte durch einen Fagott, die beiden anderen durch Ventilhörner in F, oder wenn das erste Bassethorn für einen Hornbläser zu hoch sein sollte, dasselbe durch ein Cornet à piston zu besetzen. Wir können uns hiermit nicht einverstanden erklären, denn die ziemlich gleichmäßige Tonfärbung der Clarinetten und Bassethörner verleiht diesem Musikstück einen ganz besonderen, vom Componisten gewiß beabsichtigten Zauber. Wir würden in Ermangelung von Bassethörnern das erste derselben durch eine dritte B-Clarinette, die beiden anderen durch Baß-Clarinetten in B ersetzen lassen, wodurch jedenfalls die Absicht des Meisters eher, als durch obige Besetzung erreicht wird. Das Cornet à piston ist aber entschieden bei diesem Werke zu verwerfen, da sein schreiender Ton nicht die entfernteste Aehnlichkeit mit dem des Bassethorns hat.

F. G.

Für Pianoforte.

A. G. Ritter, Op. 21. Sonate (Nr. 2) für das Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Mitten unter den zahllosen Salonephemeren für das Pianoforte, die dem kritischen Anzeiger als Beute anheimfallen, begrüßt man ein Werk, wie das oben angezeigte, mit um so größerer Freude, als man in ihm eben dasjenige in voller Ausprägung nieder gelegt findet, was man in der modernen Pianoforte-Literatur, trotz manchem einzelnem Guten, vergeblich sucht — geistigen Inhalt. Es ist diese Sonate ein Stück Geistesarbeit, hervorgegangen aus innerem Drange, nicht aus dem bloßen Willen, Aehnliches dem auf diesem Gebiete Geschaffenen hervorzubringen. Es trägt daher dieses Werk das Gepräge der Reife in sich; es ruht auf selbstständigem Grunde, der uns in seiner Klarheit schöne poetische Gebilde entgegenspiegelt, in denen wir die Klänge einer gesunden und naturkräftigen musikalischen Begabtheit vernehmen. Fern von allem, was uns die modern-sentimentale Ziererei liebäugelnd auftischt, spricht sich darin ein ernster, männlicher Sinn aus, der unverrückt seinem Ziele entgegenstrebt. Es fesselt uns die Wahrheit seiner Gefühlssprache, sein Reichthum an Phantasie, seine Reinheit der Gesinnung und seine Vollendung in der Form. Die Sonate besteht aus drei Sätzen, die sämmtlich in H-Moll stehen, aber reich sind an Modulationen in andere Tonarten, die durch die Art und Weise, wie der Inhalt sich aussprechen soll, bedingt sind. Der erste Satz, welcher gleich entschieden anhebt mit diesem Motiv



ist durchweg von hohem, edlem Pathos; es gilt einem ernsten Kampfe, der mit muthiger Männlichkeit geführt wird und nirgends Spuren der Erschlaffung bemerken läßt, im Gegentheil gegen das Ende eine Steigerung der Kraft äußert, die uns für ihre weitere Entwicklung zu schönen Hoffnungen berechtigt. Und diese Hoffnungen täuschen nicht. Der zweite Satz in innigem Zusammenhang aus dem ersteren hervorgegangen, (H-Moll $\frac{3}{4}$, mäßig rasch, träumerisch) zeigt anfangs ein Element, in welchem sich eine gewisse sinnige Beschaulichkeit ausspricht, die jedoch im Verlaufe zu einer Thatkraft sich wieder aufschwingt, welche bald einer weicheren Gemüthsstimmung weicht, bald, obwohl nur leise, eine gewisse humoristische Seite bemerken läßt. Psychologisch folgerichtig knüpft nun der dritte Satz ($\frac{3}{4}$ H-Moll, mäßige Bewegung) an den vorhergegangenen bezüglich der Stimmung an; nicht gleich gewinnt der im ersten Satz zur Anschauung gebrachte Pathos wiederum Platz, sondern manche dazwischen liegende Stufen lyrischer Gefühlsschwärmerei machen sich geltend. Dahin gehört die seelenvolle Cantilene in H-Dur (Seite 27) die später S. 34 in H-Dur wiederkehrt; der Trauermarsch S. 30, As-Moll aus dem uns die Klage in feierlicher Gemessenheit entgegenklingt, so wie in dem sich anreihenden trioähnlichen Satze in As-Dur sanfter, milder Trotz sich vernehmen läßt. Das plötzliche Auftauchen des Anfangs vom zweiten Satze der Sonate, der sich nach den nochmals wiederkehrenden Trauerklängen gewissermaßen humoristisch mit seinen fragenden Fermaten ausnimmt, wendet die in weiche Lyrik versunkene Stimmung in allmählicher Steigerung wiederum thatkräftiger Männlichkeit zu, die gegen das Ende hin in breiter Entfaltung zu hohem, heroischem Sinne sich entwickelt. Wir haben also ein Seelengemälde vor uns, das uns sowohl in seiner Zeichnung als auch durch seine Farbengebung und sinnvoll geordnete Gruppirung einen Genuß bereitet, welcher dem sich nähert, der uns von dem hierin unübertroffenen Vorgänger Beethoven geboten wird. Die Sonate verlangt übrigens, wenn auch keine übermäßigen Schwie-

rigkeiten darin sind, einen gewiegten Spieler, soll nämlich alles zu echter, musikalischer Bedeutung gelangen. Was bei der Besprechung der ersten Sonate des Componisten von einem andern Referenten tadelnd bemerkt wurde, daß die Zeitmaßbestimmungen durch Metronomzahlen nicht durch anderweite Ausdrücke und Ueberschriften ersetzt würden, dem kann der Unterzeichnete nicht beistimmen. Wer solche Werke spielt, von dem kann man die hinlängliche Sympathie voraussetzen; er wird bei dem einmal vorhandenen Sinne für derartige Compositionen und bei einiger Vertrautheit mit dem Geiste der Composition sicherlich das Richtige nicht verfehlen. —

Emanuel Klitzsch.

Das Gesangfest des Sieg-Rheinischen Gesangvereins zu Brühl.

Verehrter Herr Redacteur!

Die Aufführung der sechsstimmigen Missa Papae Marcelli von Palestrina hat gestern auf dem Lehrer-Gesangfeste des Sieg-Rheinischen-Lehrer-Gesangvereines in der Klosterkirche zu Brühl bei öffentlichem Gottesdienste in befriedigender Weise stattgefunden. Die kleine Kirche konnte die Menge der aus der Umgegend, namentlich aus Cöln und Bonn, Herzuströmenden nicht fassen. Der über 300 Personen starke Sängerchor (darunter Mädchen und Knaben für Sopran und Alt) war, eben nicht günstig, zum größten Theil unter dem Orgelchor auf einer kleinen Erhöhung aufgestellt; die Köpfe der Bassisten stießen beinahe an die Decke an. Er hatte nicht nur eine große Hitze, sondern eine, von den Ausdünstungen der zusammengepreßten Menschenmenge geschwängerte Atmosphäre zu ertragen und mit dem ganzen, sehr combinirten Sängerpersonale hatte nur eine Hauptprobe stattfinden können. Diese besonders ungünstigen Umstände müssen bei Beurtheilung dieser Aufführung in Rede mit in Anschlag gebracht werden.

Nach einer kurzen Orgel-Einleitung (das Orgelspiel erhob sich nicht über die Mittelmäßigkeit) wurde das Kyrie angestimmt und machte einen erhebenden Eindruck. Die Intonation war rein und es wurde gesungen, auch von den sonst nicht selten kreischenden Kinderstimmen. Die Stimmen standen in einem richtigen Verhältnisse zu einander und besonders lösten die beiden Tenore, die sich durch die ganze Messe in den höchsten Lagen bewegen, ihre schwierige Aufgabe über Erwartung. In den Einsätzen und beim Ritardiren, was häufig vorkam, fehlte es dem Chore bisweilen an Uebereinstimmung in der Ausführung.

Nach dem schwunghaften Credo bestieg Hr. Pfarrer Weber, der zugleich der Director des Vereines ist, die Kanzel, und hob im Laufe seiner Rede mit steigender Begeisterung den Zweck des Vereins hervor: Pflege, Bildung, Erhebung der Gemüther durch edle, heilige Musik. Darauf folgte ein schwärmerisch-süßes Ave Maria von Jac. Arcadelt, was aber mit etwas zu starken Farben aufgetragen wurde, während der Chor bei der ganzen Aufführung im Allgemeinen nie zu einem majestätischen Forte anschwoll. Es wäre zu wünschen, daß bei künftigen Aufführungen ein lebhafteres Hinströmen auf die Haupt-Schlagworte ganzer Perioden (also der Ausdruck im Großen und Ganzen) noch mehr angestrebt würde: dann dürfte auch bei dem ritardirenden An- und Abschwellen eine größere Uebereinstimmung leichter zu erreichen sein, als wenn man sich, wie hier häufig geschah, nur auf die letzten Tacte einer Periode beschränkt. Wenn man aber die Schwierigkeiten des Palestrina'schen Werkes mit der zur Disposition gestellten Sängerkräften vergleicht und die oben genannten ungünstigen Umstände mit erwägt, so muß man zugeben, daß Hr. MD. Töpler das Mögliche geleistet hat, und daß er die wärmste Anerkennung für sein mit unendlicher Ausdauer verbundenes Bemühen verdient. — Man muß dem schönen Vereine, der sich selbst trägt, und der, mit immer schönern Blüthen und Früchten geschmückt, dasteht, von ganzem Herzen ein fröhliches Fortgedeihen wünschen. Seine Erfolge rufen uns laut zu: Gehet hin, und thut desgleichen.

Achtungsvoll Ihr ergebener

Neuwied, 25ster August 1853. Gustav Flügel.

Aus Hannover.

Die Abonnements-Concerte. Triosoiréen. Aufführung des Elias durch die neue Singakademie. Die Oper. Das Museum für Kunst und Wissenschaft. Das Album des Künstler-Vereins.

(Fortsetzung.)

Nun Einiges über die Oper. Ueber die Akustik in dem neuen Theater, das im September seinen ersten Geburtstag feiert, hörte man Anfangs viel Klage führen. Ich muß gestehen, daß ich gegen den Klang der Musik nichts Erhebliches einzuwenden wüßte. Dagegen steht es fest, daß der Sprachton zuerst etwas

verworren klang, was sich aber bedeutend gebessert hat. Mancherlei kleine Uebelstände in der baulichen Einrichtung sollten während der jetzigen Ferienzeit abgeändert werden. Sonst ist das Innere sehr brillant und geschmackvoll decorirt. Außen über dem Portale sind folgende in Stein gehauene Statuen in Lebensgröße aufgestellt: Göthe, Schiller, Lessing, Mozart, Beethoven, Weber, Shakespeare, Calderon, Sophokles, Terenz und Goldoni. Sie machen allerdings, für sich betrachtet, einen ganz freundlichen Eindruck, stechen aber als zu klein für das colossale Gebäude sehr dagegen ab.

Der Besuch des Theaters war verhältnißmäßig etwas flau. Den größten Theil der Schuld tragen die vornherein erhöhten Eintrittspreise. Der Intendant, Hr. Kammerherr v. Malortie, schlösse nie mit einem Deficit ab, behielte er entweder die früheren Eintrittspreise bei, oder, wobei sich die Kasse noch besser stehen würde, erniedrigte er das frühere Entrée noch mehr. Aber dahin wird es vorerst wohl nicht kommen. — Leider hat sich noch immer kein dauerndes Solo-Ensemble zusammengefunden, zum größten Nachtheile der Oper. Es mag allerdings schwer sein, ein solches herzustellen, allein bei den guten Gehalten, wie sie durchschnittlich hier gezahlt werden, dünkt mich, hätte es längst erreicht werden können. Lassen wir das Solopersonal in Kürze die Revüe passiren. Erste Sängerinnen: Frau Nottes (zur königl. Kammersängerin avancirt) und Frl. Babnigg (Coloratursängerin). Frau Nottes ist eine sehr tüchtige Sängerin mit einer volltönenden und kräftigen Stimme, eigentlich Mezzosopran. Sie ist, wie ich höre, mit Gehaltszulage auf weitere sechs Jahre engagirt. Frl. Babnigg wollte unserem Publikum nicht recht gefallen, wovon ich den Grund eigentlich nicht anzugeben weiß. Sie singt Coloraturen sehr fertig, hat auch sonst eine angenehme Stimme und spielt dabei gut. Sie wird im December unsere Bühne verlassen. — Alsdann kommen: Frl. Zengraf, in Soubrettenrollen recht niedlich; viel Coloratur, aber etwas unrein; hohe, aber etwas dünne Stimme; im Spiel sehr oft zu beweglich. Sie verbleibt einstweilen unserer Bühne. Frl. Volk leistet in zweiten Partien zuweilen Lobenswerthes. Etwas heisere, forcirte Stimme. Sonst sind ihre Leistungen nicht von großer Bedeutung. Auch sie bleibt. Als Bassist gastirte den ganzen Winter hindurch Hr. Boetticher aus Berlin, der auch für den kommenden Winter wieder engagirt ist. Immer noch ein Sänger, vor dessen Talente und durchweg künstlerischer Haltung man Achtung haben muß. Sein Ton ist etwas hart, starr, deshalb nicht zum Herzen sprechend, sein Tonansatz nicht selten schwerfällig. Er sang sowohl hohe Bariton- wie tiefe Baßpartien, indeß möchte ich ihm in seinem eigenen Interesse rathen, sich, wenn er kann, auf letztere allein zu beschränken. Höhe erreicht er nur mit mehr oder weniger bedeutender Anstrengung. Man muß überhaupt nicht Alles können wollen. Unser Publikum hörte ihn bei alledem gern. Hr. Boschi (Bariton) und Hr. Strobel (Baß) entsprachen leider nicht den Erwartungen, die man Anfangs gehegt, was um so mehr zu bedauern ist, als bei beiden bescheidenen Sängern Talent und tüchtiges Streben zum Besseren sich in ihren Leistungen unleugbar zu erkennen gab. Hr. Strobel hat unsere Bühne verlassen, Hr. Boschi bleibt einstweilen. Als Tenorist ist neu engagirt Hr. Bernard. Er besitzt eine weniger starke als angenehme und frische Stimme, kurz, ein mehr lyrischer Tenor, der sich vor zu häufigem Detoniren und Forciren der Stimme in der Höhe sehr zu hüten hat. Außerdem haben wir noch unseren früheren Tenoristen, Hrn. Sowada, einen routinirten Sänger und gewandten Spieler, der seine Stimmmittel ökonomisch zu gebrauchen schon gelernt hat und noch mehr wird lernen müssen.

Das waren unsere ständigen bedeutenderen Gesangskräfte. Als Gast war zwei Mal hier Hr. Ander aus Wien, der das Publikum im Verein mit Frau Nottes in den Hugenotten, die zu jener Zeit zum Ueberdruß gegeben wurden, ganz besonders enthusiasmirte. Obligat wiederholter Hervorruf mit Pauken- und Trompetengeschmetter durfte dabei nicht fehlen. Ohne mich zu der Höhe der Beifallsbezeugungen unseres Publikums erheben zu können, muß ich doch seine Leistungen im Gesange wie im Spiele ebenfalls rühmen. Ein hoher, kräftiger und frisch klingender Tenor ist heutigen Tages etwas Seltenes, und kommt noch dazu gute Schule und gewandtes Spiel, so ist der außerordentliche Beifall erklärlich. Sein Vortrag des Recitativs hat mir weniger gefallen. Das Kurzathmige, so wie das schnelle Abbrechen des Tones erinnert allzu sehr an das Porlando-Recitativ des Italieners. Es paßt das aber weder zu seinem sonstigen Vortrage noch zu nicht italienischer Musik, wenige Ausnahmen vielleicht abgerechnet. Noch muß ich eines seltenen Gastes Erwähnung thun, des Frl. Schwarz aus Wien, einer vorzüglichen Altistin mit besonders in der Tiefe sehr kräftiger Stimme. Daneben geschmackvoller Vortrag und gute Schule. Sie sang mit vielem Beifall.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Carlsbad. Am 22sten August gaben Edmund Singer und H. G. von Bülow im hiesigen Cursaale eine Soirée, die des Interessanten viel bot und in der beide Concertgeber ihre anerkannte Meisterschaft als Virtuosen abermals bewährten. Außer Werken von Beethoven, Chopin und Liszt hörten wir verschiedene Compositionen von den Concertgebern, unter denen die von Bülow: Arabesques sur un motif de Rigoletto de Verdi sich als ein effectvolles Tonstück auszeichnete. Dasselbe wird demnächst im Druck erscheinen. In mehreren Privatcirkeln trugen u. A. Hr. Singer und Hr. v. Bülow eine von beiden Künstlern während ihres hiesigen Aufenthaltes componirte Duo-Fantaisie über Themen aus der Oper Ilka von Doppler vor, welche allgemein die gerechteste Anerkennung fand.

Man schreibt uns aus **Dresden**: der sächs. Kammermusikus Lewy, erster Hornist der königl. Kapelle, ist so eben von einer größeren Kunstreise, die er nach Italien und Frankreich unternommen hatte, zurückgekehrt. Er hat in beiden Ländern an vielen der größeren Orte Concerte gegeben, so insbesondere in Paris, Rom, Neapel, Nizza u. s. w. und überall die schmeichelhafteste Anerkennung gefunden. Französische und italienische Blätter sind voll seines Lobes, rühmen insbesondere seinen seelenvollen, poetischen Vortrag. Wie derselbe schon früher durch Herausgabe einer Etudensammlung (bei Breitkopf und Härtel) um sein Instrument sich Verdienste erwarb, so beabsichtigt er jetzt, nachdem er sich von seiner amtlichen Thätigkeit zurückgezogen hat, seine Zeit der Ausbildung jüngerer Künstler auf seinem Instrument zu widmen. Es verdient dieser dankenswerthe Entschluß in weiteren Kreisen bekannt zu werden, da es an Gelegenheit zu höherer Ausbildung auf diesem Instrument jungen Künstlern häufig gebricht, und es wäre wünschenswerth, wenn diese Gelegenheit zahlreich benutzt würde, da das Studium der Blasinstrumente überhaupt vernachlässigt wird, und schon jetzt öfter ein fühlbarer Mangel an Musikern dieser Branche wahrzunehmen ist.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Der Bassist Dalle-Aste ist bei der k. k. Oper in Wien engagirt.

Der Tanzcomponist Jullien hat nun auch einen musikalischen Feldzug nach den vereinigten Staaten von Nordamerika unternommen.

Der junge Pianist Schlösser in Frankfurt a. M., Sohn des Musikdir. Schlösser in Darmstadt, ist vor einiger Zeit von einer Reise nach London, wo er seit April verweilte, zurückgekehrt. Er ist dort mit vielem Beifall aufgetreten, so daß er bereits auf's nächste Jahr Engagements angenommen hat und von da an wahrscheinlich für immer seinen Aufenthalt daselbst nehmen wird.

Neue und neueinstudirte Opern. Flotow's Indra ist in Cassel zum Geburtstage des Kurfürsten gegeben worden und, wie auch an anderen Orten, durchgefallen.

Vermischtes.

Am 1sten September wurde in Paris zum ersten Male die komische Oper „le Nabob" Musik von Halevy, Text von Scribe und St. Georges aufgeführt. Der 1ste Act enthält eine Husten-Arie und ein Schnupfen-Duett. Der 2te Act ein Seufzer-Duett, Nieß-Duett und ein Rauchpfeifentrio, Nachahmung des Violin-Solo's für Männerbaßstimmen. Im dritten Act kommt ein Chor von Hundebellen und ein anderes von Dudelsäcken. Das Hundebellen riß das Publikum ganz hin. Der Componist warf aus lauter Freude dem Choristen, der den Bullenbeißer sang, ein für die Primadonna bestimmtes Bouquet zu.

Musikdir. Tschirch in Gera hat so eben eine Composition für Männerchor und Orchester „die Zeit", vollendet.

Dem Vernehmen nach beschäftigt sich Gervinus gegenwärtig mit einer Biographie J. Haydn's. Es soll dieser Historiker in London wichtige Actenstücke über das Leben des großen Componisten aufgefunden haben.

In der kürzlich versteigerten musikalischen Sammlung des Grafen Falmouth befand sich u. A. die Partitur der Oper Armida von Haydn von des Componisten eigener Handschrift. Das Werk ist 1793 geschrieben, aber nie zur Aufführung gekommen.

Das Fortbestehen des italienischen Operntheaters in Paris ist sehr in Frage gestellt. Der Director desselben, Hr. Certi, war um erhöhten Zuschuß eingekommen. Da ihm dieser aber nicht gewährt werden konnte, namentlich weil das Théatre lyrique als Nationalinstitut dagegen protestirt hatte, hat Hr. Certi seine Entlassung gewünscht und erhalten.

Das Coburger Hoftheater ist am 4ten d. M. mit Donizetti's Regimentstochter wieder eröffnet werden.

Die deutsche Operngesellschaft in London begann ihre Vorstellungen im Drurylane-Theater mit Weber's Freischütz. Die Hauptpartien waren in den Händen der Damen Cavadoris und Zimmermann und der HH. Reichardt und C. Formes.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

Richard Würst, Op. 27. Geistliches Lied für vierstimmigen Frauenchor und Solo mit Pianoforte-Begleitung. Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. 12 Sgr., Stimmen à 3 Sgr., Partitur 7½ Sgr.

Den sinnigen und einfachen Text von Kinkel — geistliches Abendlied genannt — hat der Componist in der entsprechendsten Weise musikalisch wiedergegeben. Es fehlt in diesem Liede nicht an Erfindung, die Singstimmen und das Instrument sind mit Sachkenntniß sehr gut verwendet; dabei hat das Lied eine zarte religiöse Färbung und hält sich innerhalb der Grenzen, die dergleichen Werken vorgeschrieben sind. Kirchlichen und anderen Gesangsvereinen, denen Frauenstimmen zu Gebote stehen, sei daher dieses Lied angelegentlichst empfohlen.

Kirchenarien.

J. S. Bach, Arie: Mein gläubiges Herz frohlocke. Für Sopran mit Pianoforte und Violoncello obligat, auch mit Pianoforte allein bearbeitet. Offenbach, André. Für Sopran mit Violoncell 45 Kr., ohne Violoncell 30 Kr., für Alt in C-Dur oder in D-Dur à 30 Kr.

Bei einem Werke des großen Meisters haben wir wohl nicht nöthig, besonders auf die mannichfachen musikalischen Schönheiten, auf die großartige Conception auch bei Musikstücken kleinerer Form hinzuweisen. Es genügt hier eine einfache Anzeige und wir geben nur die Versicherung, daß Jeder, der überhaupt Sinn für das Höhere hat, von dem Inhalte und der ächten Kirchlichkeit dieser Arie sich überwältigt fühlen wird. Es liegt uns nur die Ausgabe mit Pianoforte- und Violoncellbegleitung vor, wir können also nichts über die Arrangements für Alt ꝛc. sagen; hoffentlich sind diese mit der einem Geiste wie Bach schuldigen Pietät gemacht.

Theatermusik.

Partituren.

W. A. Mozart, Duett „Welch' ängstliches Beben“ für zwei Tenore (Belmont und Pedrillo) zur Oper „die Entführung aus dem Serail“. Partitur-Entwurf mit beigefügtem Clavierauszug. Offenbach, André. 1 Fl.

Vorliegendes Duett wurde unvollendet unter dem Nachlasse Mozart's gefunden. Es waren bloß die ersten acht Tacte, und auch diese nur unvollkommen instrumentirt, im weiteren Verlaufe waren nur die Singstimmen mit den Bässen fertig, an einzelnen Stellen Violinenfiguren angedeutet. Das Duett findet kurz vor der Befreiungsscene im zweiten Acte der Oper seine Stelle, da wo jetzt die Romanze des Pedrillo und einige Worte Prosa gegeben werden. Durch die Dazwischenkunft des Osmin wird die Nummer unterbrochen. Der Herausgeber dieses interessanten Bruchstückes, Hr. Julius André, hat dem Brouillon Mozart's eine Clavierbegleitung beigefügt und einen Schluß dazu gesetzt, zu welchem Motive aus dem Duett benutzt sind. Diese schwierige Aufgabe hat Hr. André mit ebenso viel Geschmack als Pietät gelöst: die Clavierbegleitung ist ganz in Mozart'scher Art und Weise und enthält nichts Fremdartiges, Störendes. Wir zweifeln nicht daran, daß Hr. André mit ebenso viel Geschick auch die Orchestrirung dieser Nummer würde vollenden können; es wäre zu wünschen, daß er sich dieser Arbeit unterzöge, damit das Duett in seiner jetzigen abgeschlossenen Form vielleicht vor der Romanze Pedrillo's in der Oper mit gegeben werden könnte, denn sein künstlerischer Gehalt macht es dem schon würdig. Es ist dramatisches Leben, ächt Mozart'sche Liebenswürdigkeit und Komik darin und der Gang der Handlung würde durch diese Nummer nicht aufgehalten, die Situation vielmehr besser erläutert werden, als durch den jetzt der Romanze vorausgehenden Dialog. Jedenfalls hat sich Hr. André durch Herausgabe dieses Musikstückes den Dank der musikalischen Welt erworben.

Concertmusik.

Concertstücke für Pianoforte allein.

Ch. Voß, Op. 152. La Muette de Portici. Grande Fantaisie de Concert pour Piano. Offenbach, André. 1 Fl. 48 Kr.

Der Componist, oder vielmehr der Zusammensetzer, nennt einige aneinander gereihte, mit den üblichen Clavierspieler-Zuthaten versehene Melodien aus der auf dem Titel genannten Oper eine Fantaisie de Concert. In Anbetracht der vielen hors d'oeuvres, die man oft in Concerten hören muß, mag Hr. Voß mit dieser Bezeichnung nicht Unrecht haben, versteht man aber unter obiger Benennung ein Musikstück, das würdig ist von einem gebildeten Publikum gehört zu werden, so müssen wir entschieden gegen das glänzende Aushängeschild protestiren. Diese Phantasie ist ein Clavier-Katzenjammer der gewöhnlichsten Art und es thut gewiß einem Jeden leid um frischen und aus wirklichem Drang zum Schaffen entstandenen

Melodien Auber's, die zu dieser mecklenburgischen Milchsuppe verkocht worden sind. Der Umstand, daß das Opus dem Componisten der Stummen von Portici gewidmet ist, beweist, daß selbst der Stand der berühmten Künstler neben seinen Frieden auch seine nicht unbeträchtlichen Lasten hat, und daß das Schicksal auch hier dafür sorgt, daß es dem Menschen nicht zu wohl werde.

Kammer- und Hausmusik.

Arrangements.

W. A. Mozart, Erstes Finale aus der Oper „Don Juan" für zwei Pianos auf acht Hände eingerichtet von Carl Burchhard. Leipzig, Klemm. 1 Thlr. 15 Ngr.

— — —, Zweites Finale aus der Oper „Don Juan" für zwei Pianos auf acht Hände eingerichtet von Carl Burchhard. Ebend. 1 Thlr. 20 Ngr.

Auch diese Arbeit des in voriger Nummer rühmlichst genannten Hrn. Burchhard beansprucht die Beachtung aller Musikfreunde, welche Gelegenheit haben, in dieser breiten ausgeführten Bearbeitung die beiden Finales zu spielen. Dieselbe Liebe und Sorgfalt, welche er den Haydn'schen Trios zu Theil werden ließ, verwendete er auch auf diese Finale's. Sie zeugen von einer kundigen Hand, die sich insbesondere in der geschickten Anordnung und Vertheilung der verschiedenen Stimmen ausspricht, so daß ein wirksames und abgerundetes Ensemble zu Stande kommt, und ferner auch in der genauen Beifügung der Vortragszeichen, wovon ja ein wesentlicher Theil der Wirkung abhängt. Durch die Vertheilung der Schwierigkeiten unter mehrere Hände wird auch geringeren Spielern die Ausführung möglich, und des wirksamsten Eindruckes, der durch die Beschäftigung von 8 Händen erzielt wird, und einer orchestralen Wirkung sich nähert, können sie versichert sein. Ausstattung und Stich sind gleich vortrefflich und für die Verlagshandlung ehrend. **E. K.**

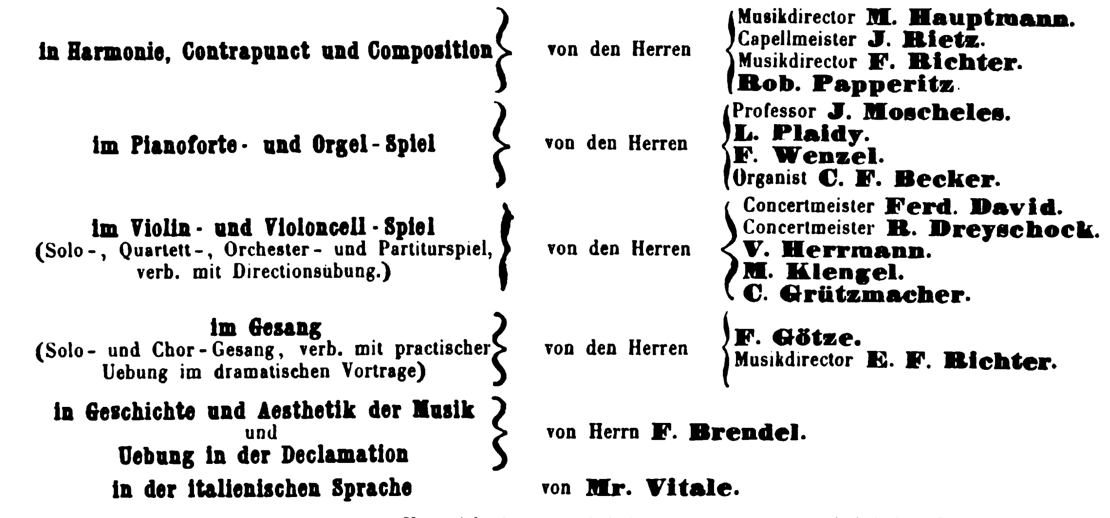
Intelligenzblatt.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Michaelis gegenw. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und Montag den 3. October findet eine regelmässige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium eintreten wollen, haben sich bis dahin, schriftlich oder persönlich, bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine jedenfalls die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst gründliche, allgemeine Ausbildung in der Musik und den nächsten Hülfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich, theoretisch und praktisch, über alle Zweige der Musik, als Kunst und Wissenschaft, und wird ertheilt:



in Harmonie, Contrapunct und Composition	von den Herren	Musikdirector **M. Hauptmann.** Capellmeister **J. Rietz.** Musikdirector **F. Richter.** **Rob. Papperitz.**
im Pianoforte- und Orgel-Spiel	von den Herren	Professor **J. Moscheles.** **L. Plaidy.** **F. Wenzel.** Organist **C. F. Becker.**
im Violin- und Violoncell-Spiel (Solo-, Quartett-, Orchester- und Partiturspiel, verb. mit Directionsübung.)	von den Herren	Concertmeister **Ferd. David.** Concertmeister **R. Dreyschock.** **V. Herrmann.** **M. Klengel.** **C. Grützmacher.**
im Gesang (Solo- und Chor-Gesang, verb. mit practischer Uebung im dramatischen Vortrage)	von den Herren	**F. Götze.** Musikdirector **E. F. Richter.**
in Geschichte und Aesthetik der Musik und **Uebung in der Declamation**	von Herrn **F. Brendel.**	
in der italienischen Sprache	von **Mr. Vitale.**	

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, in vierteljährlicher Praenumerando-Zahlung.

Der ausführliche gedruckte Prospectus der innern Einrichtungen des Instituts und aller einschlagenden Verhältnisse wird von dem Directorium unentgeldlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im August 1853.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. **Carlo in Wien.**
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. **№ 12.** **Den 16. September 1853.**

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zur Würdigung Richard Wagner's.*)

VI.

Man wird uns zunächst sagen: Wagner will ja gar keine Musik machen, seine Richtung befreit ihn von den Schranken, die dem absoluten Musiker gesetzt sein mögen! Hierauf ist einfach zu erwidern: er macht aber Musik und zwar sehr viel, vier, fünf Stunden lang. Diese einfache Thatsache wird gerade der Unbefangene allen ästhetischen Deductionen entgegensetzen, die ihm aufreden möchten, bei einer W.'schen Oper komme das musikalische Ohr eigentlich wenig in Frage. —

Aber das Wort, die poetische Absicht, der dramatische Verlauf ist die Hauptsache! Immerhin — die Musik ist nur keinenfalls die Nebensache, unmöglich Nebensache da, wo sie in der größten Spannung, mit Aufwendung aller ihrer Mächte unablässig zwischen den Hörer und die Handlung als Dolmetscherin tritt, so wenig Nebensache, wie etwa die Farbe etwas Nebensächliches am Gemälde ist. —

Unsere Prämissen geben uns auch zu diesen Fragen eine feste Position. Hat die Musik eine Sprache, ein eigenen Gesetzen nothwendig folgendes Ausdrucksvermögen, so kann sie auch der poetischen, dramatischen Absicht gegenüber nicht zum bloßen Mittel her-

*) Obschon wir beim Beginn der obigen Abhandlungen und später die Gesichtspunkte, welche uns bei der Aufnahme derselben leiteten, mehrere Male in beigefügten Anmerkungen angedeutet haben, so sind wir doch neuerdings wiederholt darnach befragt worden, da man eine solche, im Ganzen doch ziemlich gegnerische Stimme dem Charakter dieser Blätter, den wir consequent festzuhalten bestrebt sind, nicht ganz angemessen fand. Um Mißverständnisse zu vermeiden, bemerken wir daher nochmals: 1) Wir haben Kundgebungen stets ausgeschlossen, die auf offenbaren Mißverständnissen beruhten oder wohl gar nicht frei von Gehässigkeit waren, und werden dies auch in Zukunft thun. Wohl aber hielten wir es für angemessen, einer würdigen und auf ganz anderen Voraussetzungen beruhenden Opposition Raum zu geben, und hofften damit zu beweisen, daß unsere Parteinahme nicht in den nur zu häufigen Fehler schroffer Ausschließlichkeit und Rechthaberei verfällt. Wir müssen würdige Gegner hören, um weiter zu kommen. Nur durch eine derartige Opposition kann eine tiefer begründete Ueberzeugung vermittelt werden. Was nützt ein Glaube, der durch den ersten, besten Widerspruch erschüttert werden kann? Je größer und bedeutender eine Sache, um so schärferen Widerspruch muß sie ertragen können. 2) Wir haben schon erklärt, daß wir keineswegs übereinstimmen. So Geistvolles uns der Hr. Verf. bietet, so wenig können wir ihm beipflichten. Es ist aber billig, daß wir ihm erst Raum zur vollständigen Entwicklung seiner Ansichten gewähren, bevor wir denselben entgegen treten. Vielfache Anregungen liegen in dem bereits Gegebenen vor, die weiterhin ausgebeutet werden müssen.

D. Red.

abgesetzt werden. Sie dient dieser nicht in der Art eines Knechts, sondern wie ein freier Mann, mit Wahrung ihrer wohlberechtigten Individualität und vermag auch nur so mit dem vollen Erfolge zu dienen, nur so ihre Kraft, die sie zum großen Theil bei einer sclavischen Unterordnung aufgeben müßte, dem poetischen Zwecke unverkürzt darzubringen. Sie dient ihm, wie die Wortsprache vorbehaltlich der Rechte ihrer eigenen Existenz, in den logischen und grammatischen Formen, die sie erst zur Musik machen und ohne die sie nur noch Klang, Lärm, Geräusch bleibt, das unsere Nerven vielleicht immer noch auf eine empfindliche Weise berührt, aber nur wie ein Naturlaut, erschreckend, vielleicht momentan ergreifend, aber nicht befreiend, nicht erhebend.

Die künstlerische Absicht verwirklicht sich nothwendig in einer sprachlichen Form, sie ist ohne diese nichts, als eine Absicht, eine Intention — sobald sie wirklich, zum Kunstwerke wird, ist sie identisch mit dieser Form, von dieser gar nicht mehr zu trennen. Alle Gewaltsamkeiten der Form, jeder Verstoß gegen die Sprachgesetze wird zum nothwendigen Mangel des Kunstwerks, läßt dies als etwas Endliches erscheinen. Hieraus folgt, daß in der Oper die eigenthümliche Natur des sprachlichen und des musikalischen Ausdrucks möglichst gleichmäßig berücksichtigt, daß zwischen beiden Sprachen ein Vergleich zu Stande gebracht werden muß, bei dem jede einzelne, obgleich sie Manches aufgeben muß, doch bestehen kann. Sie thun dies als die beiden einander ebenbürtigen Großmächte des Ausdrucks, ohne einer von ihnen ein unbedingtes Uebergewicht einzuräumen, wohl aber ergreifen sie die Herrschaft über die untergeordneten Mächte der Recitation, der Gebärden, der Mienen, deren Ausdruck sie gemeinschaftlich bestimmen.

Beide vermögen die Empfindung darzustellen: die Wortsprache ist aber reicher, sie gebietet über Vorstellungen, die sie schließlich bis zu Ideen zu erheben weiß. Bis in die Region des Gedankens vermag ihr die Musik nicht zu folgen: sie grübelt höchstens, schildert die Qual des Zweifels, die Rückwirkung, die das Ringen des Geistes auf die Phantasie übt, sie vermag über den Sieg der Idee in Jubel auszubrechen, aber sie kann diesen Sieg nicht erringen helfen, der That des Gedankens nicht folgen. Hieraus folgt, daß die Oper nie die Kunstwerke ersetzen kann, deren Kern die geistige Bewegung als solche ist. Sie zieht einen Faust, einen Hamlet aus der geistigen Höhe, die ihnen die Poesie verleihen kann, in das Getriebe der Leidenschaft herunter, sie macht aus jenem einen Don Juan oder Tannhäuser, aus diesem etwa einen Max. Ein singender Mephistopheles ist ein armer Theaterteufel, das Diabolische liegt, wenn überhaupt wo, im Denken — es ist ein ganz feiner Zug im Freischütz, daß Samiel musikalisch stumm ist, sein Bischen diabolischer Zauber besteht schließlich gerade darin. Daher die entschiedene Langeweile, die uns musikalische Bösewichter verursachen — kurz das Böse in seinen imponirenden Formen ist der Oper unzugänglich, es interessirt uns nur als die Kehrseite geistiger Freiheit. —

Das Wort vermag also die Empfindung nicht ihrem natürlichen Boden zu entreißen, ihr Reich nicht über seine natürlichen Grenzen hinaus zu erweitern, auch dienend vermag die Musik dem Gedanken nicht zu folgen. Wohl aber vermag es der Empfindung einen bestimmten menschlichen Inhalt, eine bestimmte Richtung zu geben, die ihr nur von dieser Seite werden kann. Die Instrumentalmusik entrückt uns ihrer Natur nach der Wirklichkeit, führt uns in das weite Reich der Möglichkeit (in der sich alle Nothwendigkeiten zusammenfassen), sie entspricht dem abstracten Denken, in ihr sucht die Empfindung über ihre endlicheren Formen, die sie durch die specielleren Beziehungen der Wirklichkeit annimmt, hinauszukommen, nur bei sich selbst zu sein, sich der unendlichen Freiheit ihrer Bewegung zu erfreuen, in ihre Höhe klingen jene Reminiscenzen der Kirche, des Volkslebens nur wie Anklänge an ein Jenseits herauf, das sie in ihrem Fluge schon verlassen hat. Wie das abstracte Denken, so entspricht diese abstracte Musik einem menschlichen Bedürfnisse, das nicht zu bezweifeln ist und durch dies hat sie das unmittelbare Recht der Existenz, wie die Philosophie. Beethoven ist ein musikalischer Philosoph: er erhebt sich mitunter zu dramatischem Leben, aber man kann nur vergleichsweise von einem solchen in seinen Symphonien sprechen und die Aehnlichkeit constatirt zugleich die Verschiedenheit. Er kann immer nur die Dialektik des nach einem bestimmten Inhalt suchenden Gefühls geben — indem er sie in ihrem ganzen Reichthum entfaltet, löst er aber auch schon eine künstlerische Aufgabe, die neben allen anderen Problemen der Kunst ihren selbstständigen Werth hat.

Die Wortsprache vermag die Musik auf die Wirklichkeit zu beziehen, sie erfüllt jene abstracte Empfindung mit concretem Inhalt und rückt sie uns unendlich näher, indem sie sie mit den Einzelnheiten menschlicher Existenz in Verbindung setzt. Die Musik muß ihrem ungehemmten Fluge Schranken setzen; vertieft sie sich aber in den Stoff, der ihr nun geboten wird, so zeigt sich, daß sie bei dieser Beschränkung keineswegs verliert.

Das Wort kommt ihr hierbei übrigens auf halbem Wege entgegen — die Lyrik ist die musikalische Form der Poesie — Musik und Lyrik begegnen uns

deßhalb in ihrem ersten Auftreten auch gleich vereinigt, verbunden in dem beiden gemeinsamen Stoffe der Empfindung. In der Lyrik herrscht das Reinmenschliche in unserem Sinne d. h. eine Seite menschlichem Wesens in ihrer Isolirung, in einem Glanze und einer Reinheit, der ihr nur diese Vereinzelung geben kann. Sie verharrt so in einer ähnlichen Allgemeinheit, wie die Instrumentalmusik, und nimmt nur gewisse Grundbeziehungen des menschlichen Daseins als ihren speciellen Stoff auf. Sie reißt diese Beziehungen aus ihrem weiteren Zusammenhange, sie lebt von der Liebe, die ja ebenso verfährt und den Schwerpunkt menschlicher Existenz in ein Verhältniß legt, das ihn schließlich doch nicht allein ausmacht. Dieses Reinmenschliche erscheint, unseren früheren Andeutungen gemäß, gerade in diesen Formen, im subjectiven Schwunge der Lyrik, am reinsten, wir schauen das Reinmenschliche wirklich nur in dem isolirten, zunächst nur auf sich bezogenen Subjecte an. Diese vereinsamten Empfindungen, Stimmungen, mit ihrem ganzen blendenden Reize, die dem Individuum seine ursprüngliche Reinheit wiederzugeben scheinen, drängen aber doch auch über sich hinaus. So wenig es der Tannhäuser bei der Venus auszuhalten vermog, so wenig vermögen wir im Paradies der Lyrik auszudauern.

Die Kunst kommt so zu epischen und dramatischen Gebilden, die uns den historischen Menschen zeigen. Die Lyrik giebt uns nur fragmentarisch einzelne Momente, den Stoff des Menschenlebens, nicht dieses selbst, welches nothwendig ein historisch bedingtes, alle jene Einseitigkeiten in sich aufhebendes ist. Wir haben schon erwähnt, daß das Drama, selbst wenn es aus aller Geschichte heraustreten möchte, sich eine geschichtliche Welt erschaffen, erträumen muß. Es will uns nur nicht die volle historische Wirklichkeit geben (was ihm W. fälschlich unterschiebt), sondern eine künstlerische, freie Auffassung derselben — sein Kern bleibt darum nicht weniger die Beziehung zu dieser Wirklichkeit, der Conflict innerhalb derselben, die Schuld. Die Schuld ist der Stoff der Tragödie, wie der Comödie — nur die doppelte Art, wie der Conflict gelöst werden kann, unterscheidet beide Arten des Drama's. Damit ist aber dieses an die Sphäre der Wirklichkeit gebannt: vom Standpunkt des Reinmenschlichen aus ist die Frage der Elsa an Lohengrin nichts weniger, als eine Schuld. —

Hier zeigt sich nun die Nothwendigkeit jenes Vergleichs. Das Drama muß uns über diesen seinen Boden orientiren, uns in eine Welt bestimmter thatsächlicher Voraussetzungen, Vorstellungen, selbst gewisser Ideen einführen. Mit alledem hat die Musik gar Nichts gemein. Sie giebt nur Empfindung, verlangt in sich zu ruhen, sich in sich zu vertiefen — jene Welt zeigt uns zunächst nur eine Menge Einzelnheiten, die sich erst allmälig zu einem Ganzen abrunden, die Empfindung sucht sich abzuschließen, die Vorstellung bedarf der Verwicklung, jene ist etwas in sich Selbstständiges, diese nur Material, das jener dienen muß.

Interessant ist es nun, in der Kunstgeschichte zu verfolgen, wie man sich in dieser bedenklichen Situation zu helfen suchte, in welches Verhältniß man beide widerstreitende Elemente brachte.

Bald trennte man sie ganz unbefangen — man ließ Dialog und Musik auseinanderfallen, man isolirte die lyrischen Momente und ließ sie thatsächlich durch das Wort vorbereiten und motiviren.

Bald steigerte man den Dialog zu jenem parlanten Recitativ, das in seiner absoluten Freiheit von jenem kaum zu unterscheiden, welches nichts ist, als ein musikalischer Formalismus, mit dem das Wesen der Musik gar nichts gemein hat — eine Concession an das nüchterne Publikum, welches, wenn einmal gesungen würde, der Consequenz wegen durchweg wollte singen hören — erträglich in der klangvollen, elastischen italienischen Sprache, die zu solchen Recitative pronocirt, sonderbar, häufig lächerlich in unseren rauheren, schwerfälligen Sprachformen. Man muß solcher Anforderung gegenüber offen aussprechen, daß das Unmusikalische immer unmusikalisch bleibt, auch wenn es gesungen wird, und daß sich mit solchem Formalismus dem schärfer blickenden Auge die Kluft nicht verdecken läßt, die zwischen dem blos Thatsächlichen und der Musik liegt. Wir schätzen dieses Recitativ in einer komischen italienischen Oper, von Italienern gesungen, weil es dann — das Orchester schweigt dabei — gar nicht mehr als Gesang erscheint — unsere deutschen Sänger mögen aber nach wie vor sprechen, wenn sie es jenen nicht nachthun können.

Vereinzelte, oft sehr wirksame Anwendung haben dann wieder melodramatische Formen gefunden, wo sich die Musik dem gesprochenen Worte anschließt. Das kleine Melodrama im Fidelio zeigt das relative Recht auch dieser Form — man denke sich die abgerissenen Wendungen des gleichgültigen Dialogs, den Fidelio doch in der schmerzlichsten Spannung führt, gesungen und man wird zugeben, daß Beethoven mit seinem Tacte hier die einzig erträgliche Form herausgefunden hat.

Jenes harmlose Recitativ steigert sich, sobald die Handlung auf einen Affect führt, natürlich zum ausgeführten Recitativ. Der Zutritt des Orchesters bezeichnet dann auch äußerlich, daß ein Wendepunkt eingetreten ist. Es beginnt in ähnlichen abgerissenen Wendungen, entwickelt sich aber mit dialektischer Noth-

wendigkeit zu bestimmteren rhythmischen und melodischen Formen und endet nothwendig mit der vollen Entfaltung der bisher nur angedeuteten Macht der Musik, der absoluten Melodie, um mit W. zu sprechen. Die Arie im alten Sinne ist Nichts, als der Sieg der Empfindung und der Musik, welche das Thatsächliche bewältigt, in sich aufnimmt, zum Momente in einem innerlichen Processe herabsetzt — oder erhebt. Sie hat in diesem Sinne auch ihre dramatische Bedeutung und ist mehr als ein lyrischer Erguß, welcher, wie gezeigt worden ist, die Empfindung isolirt — sie giebt aber der Musik allerdings ein momentanes Uebergewicht.

Die Oper begnügte sich zeitweise damit, mit diesen Mitteln ihre einzelnen Figuren zu charakterisiren: der dramatische Verlauf drängt aber darauf hin, diese Elemente auf einander zu beziehen, der Monolog hat darin nur ein relatives Recht — die Oper kam zu dem sogenannten Ensemble. Die dramatische Handlung zerlegt sich nothwendig in eine Reihe von Situationen, durch die hin sie auf ihr letztes Ziel losschreitet. Wir nennen diese Theile hier Situationen, weil die Empfindung sie in ihrer immer einseitigen Art der Auffassung abzugrenzen und jede einzelne auf eine Grundstimmung zurückzuführen sucht. In der Situation bezieht man eine Folge von Thatsachen auf das natürliche Gefühl — in ihr findet jene Welt des Thatsächlichen und der Empfindung eine momentane Ausgleichung. Im Ensemble faßt der Componist seine einzelnen Figuren in einer Situation, in der gemeinsamen, durch diese bedingte Grundstimmung zusammen, welche natürlich wieder in jeder einzelnen einen besonderen charakteristischen Ausdruck gewinnen muß. Das Factische in seinem steten Wechsel, seiner unendlichen Beweglichkeit drängt sich in den musikalischen Verlauf, ihn bestimmend, modificirend, hinein, wird aber doch durch gewisse Grundstimmungen, die sich die Musik daneben zu bewahren vermag, bewältigt, in ihnen finden alle handelnden Personen eine natürliche Einheit. Die Musik verlangt aber auch hier einen ihrer eigenthümlichen Natur entsprechenden Verlauf — es ist eine Nothwendigkeit der musikalischen Logik, sich auf lyrischen Pointen zusammenzufassen, jenen Grundstimmungen einen breiten, in sich ruhenden Ausdruck zu geben. Wie das Recitativ auf den melodischen Schluß der Arie führt, so verlangt das Ensemble eine seinem größeren Reichthum angemessene musikalische Steigerung und einen Schluß, der alles Vorausgeschickte in einer abschließenden Empfindung zusammenfaßt.

In der Kunst, der Situation künstlerische Form zu geben, besteht Mozart's unübertroffene Meisterschaft. In seinen Arien mag man vielfach den Druck gewisser Traditionen, durchfühlen: im Ganzen und Großen bewahrt er aber das glücklichste Gleichgewicht im Widerstreite der Bedürfnisse des musikalischen Ausdrucks und der Darstellung der einzelnen ihn motivirenden Aeußerlichkeiten. — So weit es sich nur darum handelt, den Hörer zu orientiren über den Boden, auf dem sich die Handlung bewegen wird, läßt er seine Musik schweigen oder bedient sich jener wesentlich dialogischen Formen. Sobald aber das Thatsächliche in eine besondere Beziehung zu der einzelnen Person tritt, läßt er es sich in dieser in musikalisch feiner Charakteristik spiegeln — die so in ihren Grundzügen charakterisirten Personen vereinigt er in Situationen, unter der Macht gemeinsamer Eindrücke; ist das Thatsächliche gegeben, sind die Hörer über die dramatischen Prämissen im Klaren, dann läßt er — nach unserer Ansicht mit dem vollsten Rechte — die Musik ihre ganzen Schwingen entfalten und ihrer Macht den freisten Lauf. Er endet so in absolut musikalischen Formen, folgt hierin aber der Natur der Dinge: die Empfindung, und darum die Musik, ist absolutistisch in ihrem ganzen Wesen, sie bewältigt die Thatsache und führt darüber hinaus. Die einzelnen Figuren werden dann gewissermaßen unseren Blicken entrückt, die Handlung steht scheinbar still, wir blicken dafür in die Seele der Handelnden, die vor uns ausgebreitet wird. Mozart's eigenthümlichster Vorzug ist es, daß er der hier immer drohenden Gefahr nicht unterliegt, in einen rein subjectiven, sich von der einmal gegebenen Welt der Wirklichkeit losreißenden, ihr wohl gar gegenübertretenden Ausdruck zu verfallen, daß er seine absoluten Schlüsse vielmehr immer aus den gegebenen Elementen herzuleiten, letztere auch in diesen Formen zu bewahren weiß. —

So läßt sich auch historisch die an sich nicht zu bezweifelnde Thatsache nachweisen, daß in der Oper zwei selbstständige Ausdrucksvermögen neben einander bestehen, deren natürliche Verschiedenheit keine künstlerische Absicht aufzuheben vermag. Diese darf sich, um in jener ihre vollkommene Verwirklichung zu finden, grade am wenigsten über die Grenzen beider täuschen: sie vermag die nothwendige Vermittlung nur dann mit Sicherheit zu geben, wenn sie die Eigenthümlichkeiten beider im Auge behält.

Das Verkennen dieser Grundverschiedenheiten führt auf gewiß irrige Consequenzen — W. zum Beispiel zur Beseitigung des Chors, den er wenigstens theoretisch für das Kunstwerk der Zukunft verwirft und dessen Rolle er dem Orchester zuweisen will. Er kämpft hier gegen eine zu fest gewurzelte Macht, die ihr gutes Recht hat. Der Chor, in der Oper wie im Oratorium, ist der Repräsentant jener Grundstimmungen, die gewisse Situationen durchdringen: er

vermag sie in einer reineren, von den Schranken subjectiven Ausdrucks befreiteren Form zu geben, er vermag es am besten — analog seiner Stellung in der alten Tragödie —, die lyrischen Elemente der Handlung zur Darstellung zu bringen, wenn irgendwo, findet das Reinmenschliche in ihm seinen Träger. Es ist keine Menge, die selbstständig handeln will und, hierzu unfähig, allerdings „verblüffen" würde, er stellt den Hauptpersonen, die in der Situation befangen sind, die davon freie Menschennatur entgegen und selbst, wenn er mit in die Situation fortgerissen wird, wird er seinem Wesen nach immer auf einen allgemeineren, lyrischeren Ausdruck hingedrängt. Wir erinnern hier nur an den Chor der Gefangenen im Fidelio, der sehr glücklich in die Handlung hineingezogen wird, und sehen nicht ab, wie derselbe irgendwie zu ersetzen sein würde.*) Uebrigens kommt es gar nicht darauf an, daß ein Chor immer leibhaftig auf der Bühne erscheint, er ist doch vertreten — jeder Ensemblesatz drängt seiner Natur nach auf einen chorartigen Schluß, sobald er jene Höhe erreicht, wo der lyrische Schwung nothwendig eintritt; die Hauptfiguren müssen sich schließlich wohl oder übel bequemen, in diesem Stadium für den Chor einzutreten und seine Rolle zu übernehmen. Nur die überehrbaren Primadonnen und die unmenschlichen Opernbösewichter pflegen sich dagegen zu sträuben und, trillernd oder polternd, ihre Unabhängigkeit zu behaupten. Auch sie müssen sich schließlich der Natur der Dinge fügen.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

H. Marschner, Op. 158. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. — Offenbach, André. Pr. 5 Fl.

Es ist immer ein erfreuliches Zeichen, wenn ein älterer Künstler sein Wirken noch nicht für abgeschlossen hält, sondern ein warmes Streben sich bewahrt hat, das ihn auch in weniger gepflegten Gattungen sich zu versuchen treibt. Das Gebiet der Kammermusik ist nun nicht eigentlich die Sphäre, in der sich M. mit großem Glück bewegte; sein dem Dramatischen überwiegend zugewandter Geist scheint ihm nicht die Ruhe zu gönnen, die zu einer ersprießlichen Pflege dieser Musikart erforderlich. Doch zeigt uns das vorliegende Quartett eine sichere Hand, die die einzelnen Sätze charakteristisch hinzu stellen vermag, wenn schon das Ganze nicht den eigentlichen Quartettcharakter hat, sondern mehr eine Polyphonie entwickelt, die eine strengere Kritik nicht in diesem Gebiete für heimisch erklären kann. Wohl thut jedoch eine M. eigenthümliche Frische, eine forteilende Bewegung des Ganzen, die freilich auch hin und wieder eine gewisse Hast bemerken läßt, die den Werken dieser Gattung zuwider ist. Der Totaleindruck, den dieses Quartett erzeugt, ist ein frischer, lebensvoller; an diesen muß man sich halten und er entschädigt für den Mangel an Detailarbeit jener kunstreichen gediegenen Art, wie sie uns aus den besten Werken unserer Meister bekannt ist. Die zweiten Motive sind von schwächerer Beschaffenheit und treten gegen die ersten zu sehr zurück, und die Verarbeitung derselben untereinander ist nicht innig und bedeutungsvoll genug, es fehlen die feineren Beziehungen und Combinationen; das Uebergewicht hat meist die Oberstimme, das Ganze eilt immer unaufhaltsam, wie von einem Stachel getrieben, dem Ende zu. Dessen ungeachtet ist jedoch die Wirkung eine günstige, und von den charakteristisch hervortretenden geistvollen Zügen wird man sich unwiderstehlich angezogen und von jener M. eigenthümlichen Leidenschaftlichkeit fortgerissen fühlen.

Joseph Beaufort, Op. 5. Sonate pour le Pianoforte et Violon. — **Leipzig, Whistling. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.**

Wenn diese Sonate auch nicht als ein Werk von tieferer musikalischer Bedeutung sich ankündigt, so birgt sie doch einen guten Kern in sich, der auf Begabung schließen läßt. Hinsichtlich des Geistes, den sie ausspricht, gehört sie nicht der Neuzeit an; es läßt sich im Gegentheil vielmehr ein Anlehnen an die Vergangenheit nicht wegläugnen, was auch auf die formelle Behandlung Anwendung leidet. Die musikalische Factur ist mit Geschick und Verständniß gehandhabt, doch eben noch in jenem rückwärtsblickenden Geiste, der uns zwar als ein wohlbekannter sympatisch berührt, aber doch den Wunsch hervorruft, er möchte auf selbstständigere und den Fortschritten der Neuzeit angemessenere Weise sich aussprechen. Nicht also in dem Sinne, und in den Formen, wie sie seit Beethoven von den besten Meistern angebahnt sind, bewegt sich diese Sonate, sondern mehr in der Mozart'schen Richtung, wenn schon die Pianoforte-Partie eine erweiterte Ausdehnung erhalten hat. Doch

*) Es ist der W.'schen Darstellung überhaupt zum Vorwurfe zu machen, daß sie diese Oper nicht in ihr Bereich zieht: freilich lag Grund genug dazu vor, sie allein reicht aber hin, die Construction, die auf das Kunstwerk der Zukunft führen soll, in Frage zu stellen.

sind eigentliche Schwierigkeiten für beide Instrumente gar nicht vorhanden, jeder mittelmäßige Spieler wird diese Sonate ohne Anstrengung spielen können. Der erste und letzte Satz, G=Dur, erinnert am meisten an den alten Schnitt; Form und Gedanken sind übereinstimmend. Ein eigentlicher Inhalt kann das, was darin geboten wird, nicht genannt werden; die Motive sind nicht bedeutend genug und selbst nach der reinen Klangwirkung beurtheilt nicht von erheblichem Belang. Wenn auch nicht ohne ein gewisses Feuer hinterläßt dieser Satz doch keinen nachhaltigen Eindruck. Das Andante (C=Dur) erhebt sich über das angedeutete Niveau. Das erste Motiv enthält eine schöne Cantilene, die Wärme und Innigkeit ausspricht, und besonders im Mittelsatz (Es=Dur) S. 14 Syst. 1 bedeutungsvollerem Ausdruck zustrebt. Uebrigens enthält dieser Satz hinsichtlich des tonlichen Gehaltes eine Steigerung, welche bemerken läßt, daß der Componist nach einer gewissen Seite hin vom Geiste der Neuzeit nicht unberührt geblieben ist. Der letzte Satz, $\frac{2}{4}$ Presto, hat das Lobenswerthe vorzüglich an sich, daß er so recht aus einem Gusse gearbeitet ist. Obwohl eben nicht von höherer Bedeutung seinem musikalischen Inhalte nach, wirkt er doch günstig durch seinen scharf ausgeprägten Rhythmus und durch eine gewisse Frische, die uns für den Mangel an geistigem Inhalt entschädigt.

Emanuel Klitzsch.

Aus Hannover.

Die Abonnements=Concerte. Triosoiréen. Aufführung des Elias durch die neue Singakademie. Die Oper. Das Museum für Kunst und Wissenschaft. Das Album des Künstler=Vereins.

(Schluß.)

Von Opern wurden neu aufgeführt: Der unvermeidliche „falsche" Prophet von Meyerbeer, Rigoletto von Verdi, Undine von Lortzing und Indra von Flotow. Vom Propheten haben am meisten die Aeußerlichkeiten gefallen, die Decorationen, die aufgehende Sonne, die Schlittschuhläuferei und sonstiger Hocuspocus. Trotz des Unsinns im Texte wie in der Musik fürchte ich dennoch, wird die Oper sich länger auf dem Repertoir halten, als man im Interesse wahrer Musik und besonders des Aufblühens einer besseren Opern=Aera wünschen darf. Alten Gewohnheiten und vorgefaßten Meinungen ist oft schwer der Hals zu brechen. Mögen die Bekämpfer derselben nicht ermüden, sondern stets fertig sein, mit Feuer und Schwert drein zu schlagen! — Ein trauriges Ende erlebte Rigoletto, eins der elendesten Machwerke, die je über die Bretter gegangen. Ein schmuziges Libretto und eben so liederliche Musik. Das war doch etwas zu stark für unser Publikum, das denn auch dieser sogenannten Oper gleich am ersten Abende ein Fiasco bereitete, nach dem man hätte glauben sollen, sie sei auf immer verschwunden. Aber siehe da, es war anders beschlossen im Rathe, und „Rigoletto" war wieder an den Straßenecken zu lesen. Die Darsteller waren trostlos über den Mißbrauch ihrer Kräfte. Die zweite Aufführung beginnt. Da mitten in der Oper befällt die erste Sängerin (Frl. Babnigg) eine Ohnmacht — versteht sich eine wirkliche, keine fingirte — und die Oper kann nicht zu Ende gespielt werden. Also eine $1\frac{1}{2}$malige Aufführung! Wohl bekomme es ihr! — Etwas besser erging es der Undine von Lortzing. Wie man sagt, hatte der Maschinist Mühldorffer, der unsere Theatermaschinerie eingerichtet, contractlich sich vorbehalten, daß Undine gegeben würde, wozu er die Decorationen und Maschinerie liefern wolle. Er hat das gethan und etwas in seiner Art Ausgezeichnetes geliefert, wie man es bis dahin hier nicht gesehen. Die Ausstattung soll über 3000 Thlr. gekostet haben, ein Capital, was sich schwerlich verzinsen möchte. Die langweilige und nüchterne Musik hat durchaus nicht gefallen und wird auch nirgends gefallen. Man hat schon angefangen, die Oper stückweise mit den Decorationen zc. zu geben. Hr. Mühldorffer erhielt vom Könige die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. — Und nun noch „Indra" von Flotow. Sie wird sich wahrscheinlich einige Zeit halten, denn sie ist geschickt gemacht nach den Anforderungen, die man an eine Oper der Richtung machen darf. Sonst hat die Kunst mit solcher Tanz=Opern=Musik nichts zu schaffen, und die Kritik thut am besten, sie unbeachtet zu lassen, bis sie sich in sich selbst auslebt. Mit besonderem Wohlgefallen wurde sie auch nicht aufgenommen, man scheint vielmehr den Flitterstaat dieses Apollo=Sohnes nach gerade zu erkennen. Der in seinen Einzelnheiten manches Treffliche enthaltende Text von Puttlitz leidet an Längen, besonders im ersten Acte, und ist nicht spannend genug.

Das waren die neuen Thaten auf dem Felde der Oper. Sonst war ihr Repertoir das gewöhnliche, wie man es auf jeder Bühne von einiger Bedeutung findet. Für die nächste Saison steht in Aussicht eine Oper des Herzogs von Coburg „Toni", deren Annahme verwandtschaftlichen Beziehungen zu unserem Hofe zugeschrieben werden muß. Außerdem hat der Director der Singakademie, C. Hille, der Intendanz eine dreiactige Oper, „Bianca" betitelt, eingesandt,

die wir hoffentlich in nächster Saison ebenfalls hören werden. Ich wünsche sehr, daß alle Hindernisse, mit denen einheimische Künstler gewöhnlich am meisten zu kämpfen haben, sich beseitigen lassen und der Aufführung nichts mehr im Wege stehen möge. — Bei aller, wie mir scheint, persönlichen Abneigung des Intendanten gegen die Wagner'schen Opern wird derselbe doch über kurz oder lang sich in die Nothwendigkeit versetzt sehen, sie aufzuführen. Wäre es nicht besser, er thäte es jetzt aus freiem Antriebe und zur Ehre der Kunst? Der Vorsteher einer Kunstanstalt darf solche Erscheinungen nie unberücksichtigt lassen. Außerdem ist bei ihrer Aufführung nichts zu riskiren, — ich habe hier „Tannhäuser" und „Lohengrin" im Auge — denn überall, wo sie gegeben wurden, haben sie außerordentliche Sensation gemacht und die Häuser gefüllt, erhalten sich auch fortwährend auf dem Repertoir. Dasselbe würde auch hier der Fall sein. Die brillante Aufnahme der Tannhäuser-Ouvertüre bürgt einigermaßen dafür. Es ist auch eine Pflicht gegen das Publikum, das denn doch das Theater mit unterhält und deshalb mit Recht die Aufführung solcher epochemachender Werke beanspruchen darf.

Zum Schluß will ich noch erwähnen, daß die Grundsteinlegung des Museums für Kunst und Wissenschaft, in welchem demnächst auch die neue Singakademie ihren Sitz aufschlagen wird, im Laufe dieses Sommers in festlicher Weise begangen wurde. Sie geschah am Geburtstage des Königs, der den ersten Hammerschlag that in Gegenwart der Minister, des diplomatischen Corps, verschiedener Behörden, der bei dem Bau interessirten Vereine u. s. w. Das Herrenpersonal der Singakademie sang dabei einen eigends zu der Feier von Mithof gedichteten und von C. Hille componirten Festgesang mit Begleitung eines Musikchors, der zur Erhöhung der Feier das Seinige beitrug. Unsere Stände haben sich in ihrer Majorität für ein solches Institut einstweilen nicht interessiren können. Die Regierung forderte von ihnen zum Bau des Museums 15,000 Thlr. und wies daneben mit warmen Worten auf das Ersprießliche und Nützliche des Unternehmens hin. Aber umsonst! Die Stände verweigerten, freilich mit einer geringen Majorität, diese Unterstützung. Ein Gutsbesitzer aus der ersten Kammer, ein Herr von Münchhausen, hatte es z. B. nicht mit seinem Gewissen vereinigen können, für ein „Bierlocal", denn etwas Anderes würde es doch nicht werden, jene Summe zu bewilligen. Ist kein Immermann da, der diesen Ritter verarbeiten könnte? Oder wäre doch Cervantes noch am Leben, um einen zweiten Don Quixote zu schaffen!

Am Tage der Grundsteinlegung des Museums überreichte der hiesige Künstler-Verein dem Könige und der Königin ein prachtvolles Album mit Beiträgen von hannoverschen Künstlern, Malern, Architekten, Bildhauern, Musikern. Musikbeiträge hatten geliefert: Joachim, Fischer, Marschner, Hille, Arn. Wehner, H. Kestner, Ehrlich, C. Babnigg. Der das Album überreichenden Deputation, bestehend aus den HH. Bildhauer v. Bandel, Maler Kohren, Prof. Oesterley, Hofbaum. Molthan, Maler Dr. Frederich, C. Hille, Dr. Grotefend u. Anderen, hatte der König die bündigsten Zusicherungen gegeben, für das Wohl aller Kunst in Hannover Sorge zu tragen, Verheißungen, die sich in vollem Maaße erfüllen mögen.

Ueber den Stand der hiesigen Kunst-Kritik hatte ich mir ebenfalls vorgenommen, Ihnen zu berichten, will es aber versparen bis zu einem anderen Mal, um desto ausführlicher sein zu können.

Hannover, im August 1853. ##

Kleine Zeitung.

Leipzig. Der Componist und Pianist, Hr. Blankmeister aus Petersburg brachte während seines kurzen Aufenthaltes hierselbst vor einem engeren Kreise hiesiger und zufällig anwesender fremder Künstler einige seiner Compositionen zu Gehör. Es waren diese ein Trio, eine Sonate für Pianoforte und Violine und eine Ballade für Pianoforte allein. Es zeigten diese sämmtlichen Musikstücke von des Componisten Talent und künstlerischer Intelligenz. Das Trio ist ein trefflich ausgearbeitetes Tonstück mit ansprechenden zum Theil schwunghaften Motiven. Es gilt dies namentlich vom ersten Satze desselben, während das darauffolgende Adagio trotz der guten Hauptgedanken etwas verschwommen und weniger abgerundet erscheint. Im Scherzo kehrt dem Componisten seine volle Kraft zurück, es ist bezüglich der Motive, der Harmonien und des Rhythmus gelungen, der letzte Satz erschien uns etwas gedehnt und weniger feurig als der erste, wodurch dem Totaleindruck wesentlich Eintrag geschah. Die Sonate bekundet ebenfalls ernstes und würdiges Streben, schließt sich aber der Form nach mehr einer älteren Richtung an. Die Motive und die Harmonisirung ist auch hier interessant. Einige Längen können leicht — vor Allem durch Weglassung der Repetitionen — beseitigt werden. Beim Vortrag der Ballade, eines reizenden und ebenfalls trefflich gearbeiteten Tonstücks, konnte sich der Componist noch mehr als sehr tüchtiger Clavierspieler zeigen. F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frau Köster hat ihr Gastspiel in Wien mit dem Fidelio beschlossen. Der Erfolg der Künstlerin in der österreichischen Hauptstadt ist ein großartiger gewesen.

Als Ritter Neukomm Cöln auf seiner Reise berührte, veranstaltete ihm zu Ehren der dortige Männergesangsverein am 22sten August ein Concert.

Der Tenorist Sontheim vom Stuttgarter Hoftheater gastirt gegenwärtig in Mannheim und zwar mit großem Erfolg.

In München erwartet man Johanna Wagner zu Gastspielen.

Der ungarische Violinist Reményi hat in Wiesbaden ein sehr besuchtes Concert mit großem Beifall gegeben.

Neue und neueinstudirte Opern. Zur Feier des Geburtstages des Königs von Preußen am 15ten October wird Gretry's Richard Löwenherz bei der k. Oper in Berlin als neueinstudirt in Scene gehen. Flotow's neueste Oper „Rübezahl" erscheint ebendaselbst am Namenstage der Königin von Preußen (d. 19ten Nov.) auf der Bühne.

Gluck's Iphigenie in Aulis wird bei der großen Oper in Paris wieder neu in Scene gesetzt.

Zum Geburtstage des Königs von Würtemberg wird Hans Heiling von Marschner neueinstudiert.

Die Oper eines unbekannten Componisten, il Solitario, hat in Rom Furore gemacht. Der Componist wurde nicht weniger als sieben und neunzig Mal gerufen. Da hätte man doch das Hundert noch voll machen können.

Todesfälle. Der Musiklehrer, Lieder-Componist und Arrangeur A. E. Marschner in Leipzig starb hier in diesen Tagen.

Vermischtes.

Als H. Marschner kürzlich durch Cassel kam, wollten ihm die dortigen Gesangsvereine ein Ständchen geben, was ihnen aber nach dreimaligem Bewilligungsgesuche von der Polizei untersagt wurde. Das Einzige, was sie erreichten, war, daß das Ständchen auf dem Corridor vor Marschner's Zimmer gebracht werden durfte.

Von 31 bei der k. belgischen Akademie in Brüssel eingereichten Symphonien waren 12 einer näheren Untersuchung würdig befunden worden; von diesen vereinigten sich die Stimmen der Commission auf drei; die letzte Entscheidung aber, welcher die Akademie einstimmig beistimmte, verlieh den Preis an diejenige, welche mit Nr. 31 bezeichnet war. Der Zettel ergab als Componisten: Hugo Ulrich. Dieser, ein geborener Schlesier, lebt seit einigen Jahren in Berlin und hat durch eine dort mehrfach aufgeführte Symphonie in H-Moll bereits vielfach günstige Erwartungen erregt. Die gekrönte Symphonie kommt am 23sten September in der öffentlichen Sitzung der Akademie zur Aufführung. Der zuerkannte Preis besteht in einer Goldmedaille im Werthe von 1500 Fr.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage: **Ueber D. Kraushaar's Tonsystem.**

Ueber O. Kraushaar's Tonsystem.

Nachdem meine im vorigen Jahre bei C. Luckhardt hierselbst erschienene Abhandlung „der accordliche Gegensatz und die Begründung der Scala" als bald nach ihrem Erscheinen, sowohl in musikalischen, als in anderen Blättern, so unter Anderem auch in Nr. 33 der bei Bote und Bock in Berlin erscheinenden Musik-Zeitung (vom Jahrg. 1852) sehr vortheilhafte Beurtheilungen erfahren, erscheint in Nr. 21 bis 23 desselben Blattes (vom Jahrg. 1853) eine zweite Beurtheilung, die schon als solche, mehr aber noch durch ihren ungewöhnlichen Umfang auffällt und eben dadurch gar leicht den Anschein der Gründlichkeit gewinnt. Doch genau beleuchtet, ist sie so ungründlich und in Betreff einzelner Stellen so unwahr, als wohl nicht leicht eine zweite zu finden sein möchte und ich mit Rücksicht auf die von mir versuchte wissenschaftliche Behandlung des für die Theorie der Musik wichtigen Gegenstandes kaum erwarten durfte. Ich halte mich daher nicht nur in meinem persönlichen Interesse, sondern auch im Interesse der Wissenschaft verpflichtet, die Grundlosigkeit der gedachten Beurtheilung meines Systems in Betreff einiger Punkte nachzuweisen.

Der Referent, Hr. Dr. Fr. Schnell in Hannover, ein Anhänger des alten Systems, giebt durch die Art und Weise, in welcher er meine oben näher bezeichnete Abhandlung bespricht, der Vermuthung Raum, er hege Besorgniß, daß das alte System, dessen Mängel er nicht erkennen mag, durch ein neues, nach dem Urtheile Anderer besseres, das in der beregten Abhandlung nur zum Theil vorliegt, verdrängt werden und wartet die vollständige Entwickelung desselben gar nicht ab (wie doch billig gewesen wäre), sondern sucht das Neue sogleich im Keime zu ersticken.

Zu diesem Zwecke wählt er, uneingedenk Dessen, was bereits von anderen Kritikern Lobendes über mein System gesagt worden ist, bei Weitem nicht die für die Begründung desselben wichtigsten Sätze (ich verweise beispielsweise auf das, was ich über die verschiedene Größe gleichnamiger Intervalle, ferner über Terzen- und Secundengestalt und die sie bildenden Töne in harmonischer und melodischer Form, wie auch über den Grundton meines Systems — Abhandl. S. 7 — 23 — gesagt habe); er wählt vielmehr solche Sätze meiner Abhandlung zur Besprechung, an welche er leichter anknüpfen kann und erschwert das ihm selbst noch mangelnde Verständniß der Citate für Andere dadurch, daß er dieselben ungenau und somit unverständlich macht (vergl. S. 162, 170, 178—180 der Berl. Mus. Ztg. mit den bezüglichen Stellen meiner Abhandlung) sondern sie auch mit eigenen Zusätzen auf solche Weise verknüpft, daß man das Eine und Andere nur schwer zu unterscheiden vermag.

Um das Verständniß meines Systems noch mehr zu erschweren, reißt der Ref. die einzelnen Sätze meiner Abhandlung aus ihrem natürlichen Zusammenhang und wirft sie nach Willkühr durcheinander. So beginnt er mit der Citation des Beispiels 18, läßt diesem das Beispiel 22 folgen, welches er noch dazu unrichtig aufzeichnet, und springt alsdann von den auf S. 61 meiner Abhandlung angestellten Betrachtungen zu denen auf S. 22 zurück. Doch damit begnügt sich der Ref. noch nicht. Er stellt die von ihm unrichtig verstandenen Sätze mit eigenen Worten dar (S. 179 der Berl. Mus. Ztg.), gibt diese für den wahren Inhalt meiner Abhandlung — dem Sinne nach — aus und fügt dem Ganzen Beispiele hinzu, welche sich in meiner Abhandlung gar nicht finden, ohne sie als die seinigen zu bezeichnen (S. 179 der Berl. Musikztg.), Beispiele, welche offenbarer Unsinn enthalten.

Wenn der Ref. mit den Worten: „man kann nichts dagegen haben, daß der Verfasser einer allbekannten Sache solche sonderbare Namen giebt; nur muß man sich vergegenwärtigen, daß der Verfasser hiermit nichts Neues andeutet, sondern lediglich der klarsten Sache einen etwas tönenderen, philosophischer klingenden Namen gegeben hat" (S. 162 der Berl. Mus. Ztg.) meinem System Neuheit abzusprechen versucht, so erwidere ich ihm, daß diese „Namen", wie er sagt, in Folge einer neuen Ansicht über die Bedeutung der Grundelemente der musikalischen Harmonie entstanden sind und frage, mit Rücksicht auf das aus der musikalischen Wissenschaft bis jetzt Bekannte, ob ein System, in welchem Dur- und Mollaccorde als Accorde mit gleich großen, aber nach der Richtung entgegengesetzten Intervallen aufgestellt werden, in Folge dessen die widersprechenden Erklärungen von großen, kleinen, übermäßigen und verminderten Intervallen und Accorden wegfallen, — ein System, in welchem einfache (Quinten-) und zusammengesetzte (Septimen-), reine (Quinten- und Septimen-) und gemischte (Nonen-, Undecimen- u. a.), vollständige (Quinten- und Septimen-) und unvollständige (verminderte) Accorde unterschieden und, in Folge der (bisher noch fehlenden) Entwicklung des Gesetzes der harmonischen Reihe, auf neue und eigenthümliche Weise begründet, benannt und bezeichnet werden —, keinen Anspruch auf den Namen eines neuen Systems habe. — Außer von dem obengenannten Ref. ist dies von keinem anderen Beurtheiler meiner Abhandlung bestritten worden. (Man vergleiche unter Anderem die Beurtheilungen in Nr. 27 der „Signale", Nr. 7, Bd. 37 der „Neuen Zeitschrift", Nr. 33 der „Berliner Musikzeitung" Nr. 60 der „Hamburger Theater-Chronik", Nr. 74 der Beilage zur „Kasseler Zeitung" — sämmtliche Blätter vom Jahrgang 1852 —).

Daß der Ref. das, was ich über Terz und Terzengestalt, über den verminderten Dreiklang, über die widerstreitenden Benennungen: vierstimmiger Dreiklang, dreistimmiger Vierklang (Abhandl. S. 10 — 11), wie auch das, was ich über den Grundton meines Systems (Abhandl. S. 22 — 23) gesagt habe und manches Andere, in Betracht seiner Wichtigkeit, nicht wörtlich angeführt und kritisch beleuchtet hat, muß wohl Jedem auffallen, der meine Abhandlung kennt. Doch dies führte wohl ebenso wenig zu dem von dem Ref. beabsichtigten Zweck, als die Beleuchtung des Gesetzes der harmonischen Reihe (Abhandl. S. 32).

Diesem und manchem Anderen, was auf constanten Zahlenverhältnissen beruht, vermochte der Ref. wohl ernstlich Nichts entgegen zu setzen und nahm bei Gelegenheit der allgemeinen Bezugnahme darauf seine Zuflucht zu der Phrase: „Man kann, wie oben gesagt, dem Verfasser nicht wehren, daß er seinen Mittelton" (so nenne ich ihn nicht) „einen Grundton nennt, d. h. aus Spaß, aus einer witzigen Laune" (S. 162 der Berl. Mus. Ztg.). Es geschieht durchaus nicht im Spaß, sondern in vollem Ernste, daß ich zum Zweck der Darstellung des tonischen und des accordlichen Gegensatzes den Grundton in der Mitte des zur Bildung entgegengesetzter Intervalle bestimmten Tonraumes annehme und in Folge dessen den Grundton des aufwärts gebildeten (Dur-) Accordes in der Tiefe, dagegen den des abwärts gebildeten (Moll-) Accordes in der Höhe befindlich betrachte, daher Grundton und Baßton bei dem Duraccorde vereint, bei dem Mollaccorde getrennt annehme und daraus die verschiedenartige Wirkung des Dur- und Mollaccordes herleite (vergl. Abhandl. S. 28).

Der Grundton ist hier Ausgangston, von welchem aus die Bildung der Accorde in ihrer faßlichsten harmonischen Form (in der Terzengestalt nämlich) nach entgegengesetzten Richtungen symmetrisch erfolgt. So gestalten sich vom Grundton c aus die gleich großen, aber ihrer Lage nach entgegengesetzten Terzen c e und as c, die Quinten c g und f c und die Septimen c h und d c als gleichnamige Intervalle im Dur- und Mollaccord; der Unterschied der großen und kleinen Terz in Dur und Moll verschwindet; es tritt dagegen der Begriff der entgegengesetzten (von mir sogenannten positiven und negativen) Terz und mit demselben das charakteristische Merkmal hervor, daß der Grundton des Dur-, wie auch des Mollaccordes nicht nur der Terz (nämlich der sogenannten großen Terz, außer welcher es im Grunde keine Terz giebt) zunächst liegt, sondern einer von den das Intervall der Terz bildenden Tönen selbst ist. Und eben weil der Begriff des Grundes in dem hier genommenen Sinne (als Anfang, Ursprung) nicht an den der Tiefe (des Basses) gebunden ist, so ist begreiflich, daß der Grundton des sogenannten Mollseptimenaccordes d f a c, dessen Terz von den Tönen f und a gebildet wird, im Hinblick auf die in dem Accorde befindliche Quinte f c in f, wie auch im Hinblick auf die darin befindliche Quinte d a in a angenommen werden könne; und ferner, daß ein Accord (wie z. B. der sogenannte verminderte Dreiklang), welchem Grundton und Terz (in dem hier genommenen Sinne) fehlen, nur als ein unvollständiger, aber nicht (wie nach dem alten System angenommen) als ein Grundaccord zu betrachten sei.

Ohne die Annahme von der verschiedenen Lage des Grundtones im Dur- und Mollaccord ist es meiner Ansicht nach unmöglich, die widerstreitenden Begriffe von großen, kleinen, übermäßigen und verminderten Intervallen gleiches Namens zu beseitigen.

Dies muß aber geschehen, wenn Klarheit in die Wissenschaft kommen soll. Durch diese Beseitigung erhält freilich das alte System einen empfindlichen Stoß, was, obwohl sie — im Hinblick auf den Fortschritt der Wissenschaft im Allgemeinen — zeitgemäß erscheint und dadurch nach der Meinung Anderer Vieles in der Harmonielehre noch mehr vereinfacht und fester begründet wird (vergl. die Beurtheilung meines Systems in Nr. 60 der H. Th. Chr., ebenso Nr. 74 der Beilage zur Kass. Ztg.), den Ref., als Anhänger des alten Systems unangenehm berührt.

Zu bedauern ist, daß es dem Ref. schwer wird, sich in eine neue Idee hineinzuleben, aber unverzeihlich ist es, daß er mir Unwahrheiten aufbürdet, an die ich nicht gedacht habe, wie ich weiter unten nachweisen werde. Hätte der Ref. mit der Veröffentlichung seines Urtheils über mein, zumal ihm in so vielen Stücken unverständliches System gewartet, bis dasselbe vollständig veröffentlicht gewesen wäre, so würde er nicht bei der Frage angelangt sein: „Denn wenn der folgende Accord f as c wäre?" — (S. 170 der Berl. Mus. Ztg.) deren Erledigung weiter unten erfolgt. Er würde in meiner umfassenden musikalischen Theorie, der meine oben näher bezeichnete Abhandlung nur als Vorläufer dienen soll, auch diese Frage erledigt gefunden haben.

Bedarf es denn aber so außergewöhnlichen Nachdenkens, um selbst nach dem, was in meiner Abhandlung vorliegt, über diese Frage auf eine sowohl den Verstand, als das Gefühl befriedigende Weise zu entscheiden? — Ich meine nicht, zumal, wenn man es wie der Ref. versteht, mit Hinsicht auf einen bestimmten Zweck, „Alles erst selbst zusammen und zurecht zu suchen" (S. 161 der Berl. Mus. Ztg.). Nur muß man bei der Citation treu und wahr sein, was dem Ref. leider nicht immer nachzurühmen ist.

Es war ihm nun einmal darum zu thun, die Unhaltbarkeit des neuen Systems zu beweisen oder doch wenigstens glauben zu machen. Zu diesem Zwecke benutzte er unter Anderem auch das, was ich über den sogenannten verminderten Dreiklang (Abhandlung S. 37 — 39) gesagt habe, der meinem System zufolge kein Grundaccord, sondern ein von einem positiven oder negativen Septimenaccorde abgeleiteter Accord ist. Welche von diesen Ableitungen in jedem einzelnen Falle die richtige sei, ergiebt sich aus dem, dem fraglichen folgenden Accorde.

In Beziehung auf das zur Erläuterung des Vorstehenden gegebene Beispiel 10 meiner Abhandlung, in welchem die Accordfolge e g b, d f a dargestellt ist, heißt es dort S. 38 — 39 also: „Der Grund dieser Ableitung" (nämlich der des verminderten Dreiklanges von dem positiven Septimenaccorde) „findet aber alsdann nicht statt, wenn der dem unvollständigen" (dem verminderten Dreiklang nämlich) „folgende Accord ein negativer ist, wie z. B. — a (D-Moll)." Und weiter heißt es unmittelbar darauf: „In diesem Falle liegt die Ableitung des unvollständigen Accordes von dem entgegengesetzten Vierklange, nämlich dem negativen Septimenaccord im Allgemeinen ungleich näher. Derselbe entsteht analog dem vorhergehenden, indem man in der Oberstimme eine Terz hinzufügt. Dies geschieht von b aus aufwärts durch Hinzufügung des Tones d. Hierdurch erhält der unvollständige Accord nicht nur die ihm fehlende Terz, sondern auch den Grundton, welchem die übrigen Bestandtheile b, g und e als negative Terz, Quinte und Septime entsprechen. Auch in diesem Falle wird durch den zu supplirenden Ton d die ideelle Verwandtschaft der Accorde e g b und d f a (d. i. — a) begründet."

Dieser Stelle gedenkt der Ref. S. 170 der Berl. Mus. Ztg. mit folgenden Worten: „Der Accord e g b kann aber auch eine Verstümmelung des negativen Septimenaccordes vom Grundton d sein, wenn der folgende ein negativer, z. B. d f a ist. Der Ref. übergeht die von mir gegebene Motivirung des von ihm ungenau citirten Satzes gänzlich; er sagt statt dessen: „das heißt doch die Grenze zu weit stecken" und kommt alsdann zu der oben erwähnten Frage.

Was nun die Erledigung derselben betrifft, so verweise ich den Ref. auf die in dem oben aufgestellten Satz enthaltenen Worte: „im Allgemeinen ungleich näher" (Abhandl. S. 39), welche auf die Möglichkeit des entgegengesetzten Falles hindeuten, dessen Ausführung meinem größeren Werke vorbehalten ist. Ferner verweise ich auf den Zusammenhangsgrund der Accorde und frage: Kann der Ton d, als Supplement des Accordes e g b, die Verwandtschaft dieses Accordes mit dem Accorde f as c begründen? Und wenn nicht, muß dann nicht der Ton c der zu supplirende sein? Wird nicht eben nur durch den Zusatz des Tones c zu dem Accorde e g b die Verwandtschaft dieses Accordes mit dem Accorde f as c begründet?

Wie oberflächlich der Ref. mein System — so weit es vorliegt — erfaßt, beweist er, indem er sagt, „daß der reine Molldreiklang in der Terz des Grundtones, in den Zahlen 10, 12, 15, sogar noch eher erscheinen muß, als der Durdreiklang 12, 15, 18" (S. 163 der Berl. Mus. Ztg.). Man vergleiche die von mir aufgestellte Tabelle (Abhandl. S. 21 — 22). Es kann weder die bisher übliche, noch die von mir gegebene Entwickelung der Accorde als etwas betrachtet werden, das „uns die Natur, als ganz einfach aus den Bestandtheilen der beiden Durdreiklänge der Tonica und Dominante zusammengesetzt, so nahe gelegt hat" (S. 163 der Berl. Mus. Ztg.). Denn die

Längen- und Schwingungsverhältnisse der harmonischen und melodischen Töne sind mit Hülfe des Monochordes festgestellt worden. Dies ist aber kein in seinem Naturzustande befindlicher tonfähiger Körper. Davon abgesehen, so ist ein unverrücktes Festhalten an „Begriffen" und „Bezeichnungen", die bisher „allgemein gültig" (S. 163 der Berl. Mus. Ztg.), wohl nur so lange zu rechtfertigen, als sie nicht, in Folge des Fortschrittes der Wissenschaft, durch bessere ersetzt werden.

Einen anderen Beweis ungenügenden Verständnisses meines Systems giebt der Ref., wenn er sagt: „Will der Verfasser sich nur einigermaßen consequent bleiben, so wird er auf den entgegengesetzten Tönen auch entgegengesetzte Accorde bilden. Denn sonst käme der accordliche Gegensatz gar nicht zur Erscheinung und der tonische wäre nichts weiter, als eine leere, unfruchtbare Form" (S. 169 der Berl. Mus. Ztg.).

Ist es denn so schwer einzusehen, daß die Accorde, welche ich als Töne in höherer Potenz betrachte (Abhandl. S. 35), schon dadurch, daß sie auf entgegengesetzten Tönen (Abhandl. S. 22—23) gebildet werden, in ein entgegengesetztes Verhältniß treten? sie selbst mögen nun gleichartige (Dur-, oder Moll-) oder ungleichartige (Dur- und Moll-) Accorde sein. Die Töne selbst (z. B. f und g), welche vom Grundton (c) aus entgegengesetzte Intervalle (die Quinten f c und c g) abgrenzen, sind als tönende Elemente an sich gleichartig, mithin können es auch die potenzirten Töne, nämlich die Accorde an sich sein, ohne daß dadurch der Gegensatz derselben aufgehoben wird. In diesem Sinne stellen sich, als gleichartig Tönendes, dem Duraccord (c e g) andere Duraccorde (f a c und g h d) und dem Mollaccord (f as c) andere Mollaccorde (b des f und c es g) entgegen (vergl. Abhandl. S. 34—35), und nur in diesem Sinne sind die Worte: „was aber von den nach Höhe entgegengesetzten Tönen gilt, das gilt auch von den darauf basirten Accorden" (Abhandl. S. 34) zu verstehen.

Und wenn der Ref. bei der Betrachtung des Accordes d f a c (S. 170 der Berl. Mus. Ztg.) sagt: „Wohl zu merken, wir haben jetzt schon zwei Mollseptimenaccorde, einen sogenannten und einen nicht sogenannten; d f a c ist der sogenannte, d f as c der nicht sogenannte", so spricht er damit eine offenbare Unwahrheit aus; denn ich habe diese Accorde in meinem System verschieden abgeleitet, verschieden benannt und auf verschiedene Weise bezeichnet (vergl. Abhandl. S. 32—33, ferner S. 42—43 u. a.)

Eine andere Unwahrheit läßt sich der Ref. bei der Beurtheilung meines Systems zu Schulden kommen, indem er sagt: „Viertens — und hierbei ist eine Unterschlagung zu bemerken — wird der vorletzte Ton der Tonreihe f es des c b as ges f in g verwandelt, obwohl ganz fälschlich von der solchergestalt modificirten Tonreihe behauptet wird, daß sie den Bestandtheilen der ursprünglichen vollkommen gleich sei" (S. 179 der Berl. Mus. Ztg.).

Eine größere Oberflächlichkeit des Einblicks, als der Ref. hierdurch erkennen läßt, ist wohl nicht leicht anzutreffen. Es ergiebt sich nämlich aus dem Vergleich meiner Abhandlung S. 65, daß der vorletzte Ton der erwähnten Reihe keinesweges in g verwandelt, daß derselbe vielmehr gar nicht auf diese Reihe bezogen ist. Denn ich habe die Reihe f es des c b as g f nicht aus der Reihe f es des c b as ges f (wie der Ref. fälschlich angiebt), sondern aus der Reihe c b as g f es des c entstehen lassen, indem ich den Bestandtheil f als Anfangsglied dieser Reihe betrachtet und so die Reihe f es des c b as g f erhalten habe, von der ich behauptet, daß sie der Reihe c b as g f es des c, den Bestandtheilen nach, vollkommen gleich sei.

Eines weiteren Eingehens auf einzelne Punkte der Beurtheilung meiner oben näher bezeichneten Abhandlung bedarf es wohl nicht mehr. In dem Vorstehenden hoffe ich nicht allein die Verwerflichkeit des Verfahrens, welches der Ref. bei der Beurtheilung angewandt, sondern auch die Ungründlichkeit und Unwahrheit der Beurtheilung selbst hinlänglich nachgewiesen zu haben.

Cassel, im Juli 1853.

D. Kraushaar.

Druck von Fr Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. № 13. Den 23. September 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zur Würdigung Richard Wagner's.

VII.

Die neuere Musik hat die im vorigen Artikel geschilderten Formen immer mehr zu vermitteln und so zugleich die Welt der Thatsachen und der Empfindung in der Oper einander näher zu rücken gesucht: sie hat die Kluft zwischen beiden aber höchstens verdecken, nicht beseitigen können. Der Fortschritt in der Form war auch hier ein allmäliger. Der Ausgangspunkt für die ernste Oper war unzweifelhaft Gluck: die mythischen und historischen Stoffe, die man wieder aufnahm, führten auf seine Ausdrucksweise zurück — Spontini knüpft an sie an und steigert sie eigentlich nur materiell, Meyerbeer benutzt, wie Alles, auch sie und setzt sie recht eigentlich zum Mittel seiner auf Contraste berechneten Speculation herab, Wagner geht mit dem ganzen Ernste seiner Richtung auf sie ein und modificirt sie nach seinen Stoffen, die mit den Gluck'schen keinerlei Verwandtschaft haben, den entschiedensten Gegensatz dazu bilden. Gluck giebt uns den heidnischen Mythus in der künstlerisch freien Auffassung, die ihm eine längst darüber hinausgeschrittene Cultur sehr leicht machte; er begnügt sich damit, die traditionelle Behandlung dieser Stoffe zu veredeln, die Griechen, die zu französischen Hofleuten zu werden drohten, zwar nicht zu Griechen in irgend einem historischen Sinne zu machen, diesen stereotypen Figuren des älteren Theaters aber, indem er auf den humanen Kern derselben zurückging, wieder einige Individualität, einige Bewegung zu verleihen. Sie bewegen sich in den ziemlich engen Schranken, die der in sich abgeschlossene, unserem Bewußtsein ziemlich fremde Mythus ihnen setzt, mit so viel Freiheit, als ihnen der Stoff und die conventionelle Auffassung desselben irgend gestattet — er giebt uns das Griechenthum in der etwas oberflächlichen, von Kunsttraditionen keineswegs freien, aber maßvollen Auffassung eines humanen, gebildeten Franzosen (die Deutschen hatten damals eigentlich noch gar keine, die immerhin deutsche Musik Gluck's dient dem französischen Geiste) — er giebt uns Griechen von gutem Ton, durchweg „nobele" Erscheinungen, die wie die gebildeten Leute der guten Gesellschaft mit jeder schrofferen Eigenthümlichkeit zurückhalten, deren charakteristische Unterschiede nur in einzelnen feinen Nüancen sich merkbar machen. Selbst seine Barbaren haben keine Naturwüchsigkeit, sondern fügen sich dem Herkommen. Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß Gluck's Größe hiermit nicht in Frage gestellt werden soll: die Mythen des Alterthums sind uns nur in irgend einer traditionellen Form d. h. in einer mehr oder weniger modernisirenden Auffassung nahe zu bringen: ihre Personen, denen

wir unsere geistige Freiheit und Beweglichkeit nicht leihen dürfen, werden auch von der modernen Kunst mit jener „Noblesse“ abgefunden werden müssen, wenn sie überhaupt nach Gluck je wieder darauf zurückkommen sollte.

Wagner behandelt dagegen mittelalterliche, wesentlich christliche Mythen; sie bewegen sich in den auch von unserer Zeit noch nicht bewältigten Gegensätzen von Geist und Sinnlichkeit und knüpfen zugleich an nationale Erinnerungen an. Dieser specifische Unterschied des Stoffs wird auch für die Form maßgebend und, obwohl auch bei W. der Mythus seinen Figuren nicht die freie Bewegung eines modernen Menschen gestattet, sondern nothwendig auf eine typische Haltung derselben führt, — es wäre Sinnwidrigkeit, die Gluck'schen Ausdrucksweisen zum Maßstabe der Wagner'schen zu machen und diese zu verurtheilen, weil sie weit über die Formen jener hinausgehen. Im Ganzen und Großen — abgesehen von den Einzelnheiten, gegen die wir uns schon bestimmt genug erklärt haben — sehen wir in den W.'schen Formen die natürliche, durch den Stoff bedingte Steigerung derer, die für Gluck's Intentionen ausreichten.

In der von Mozart eingeschlagenen Richtung, die wesentlich eine moderne, den Weg der Tradition aufgebende ist, die sich auf sich selbst stellt und ihre Figuren aus dem Nichts schafft, damit sie die volle freie Beweglichkeit unseres Bewußtseins in sich aufnehmen könne, findet sich keine gleich stete Entwicklung. Beethoven im Fidelio schließt sich ihm eigentlich einzig an, Weber's Begabung ist eine einseitige, die ihn nur in einzelnen Momenten zu einer gleichen Höhe emporführt. Daß ungleich mehr geistige Freiheit, Genie, für solches Schaffen vorausgesetzt werden muß, daß nur ebenbürtige Talente jene Richtung überhaupt einschlagen können, erklärt uns dies Stocken hinreichend — und wir brauchen deshalb weder an dem ewigen Werthe solcher Werke zu zweifeln, noch die Hoffnung aufzugeben, daß auch hier wieder einmal angeknüpft werden wird.

Für den mythischen Stoff wird man nicht umhin können, die Angemessenheit der W.'schen Behandlungsweise zuzugeben. Es handelt sich hier immer um einfache Situationen, in denen wenige, sich leicht von einander abhebende Figuren zusammentreten: die thatsächliche Verwicklung ist einfach, der Boden, auf dem sich die Handlung bewegt, den Hörern von vorne herein wenigstens im Allgemeinen bekannt. Es bedarf hier keiner Expositionen, wie sie nothwendig auf den Dialog führen — die Ideen, welche diese Welt zusammen halten, sind uns Allen geläufig. Die Gegensätze, die die Sage uns giebt, erheischen einen breiten, pathetischen Ausdruck, sie stellt ihre Figuren auf eine solche Höhe, giebt ihnen solche Dimensionen, daß wir eine außergewöhnliche Ausdrucksweise, eine stärkere Farbengebung nothwendig verlangen. Das parlante Recitativ scheidet daher fast ganz aus: wir erwarten von dieser Kolossen gehaltene, rhythmische Bewegungen. Auf der anderen Seite fügen sie sich dem Schwunge der zwanglosen Melodie ebenso wenig, sie sind zu schwerfällig, ihm zu folgen, und durch ihr ganzes Wesen auf rhetorische Formen angewiesen. Schon einem Gluck'schen Helden will es nicht recht anstehen, wenn er uns in einer Arie ziemlich weitläufig zuletzt nur das sagt, was wir längst von ihm wissen — gerade von diesen uns von vorne herein bekannten Personen verlangen wir, daß sie sich bewegen, durch die Handlung beleben: diese typischen Charaktere, deren Umrisse mit ihrem ersten Auftreten feststehen, können uns nur im Conflikte, in der Handlung fesseln. Daher vermeidet es W. mit Recht, uns mit lyrischen Einzelnheiten aufzuhalten — er läßt die Handlung stetig fortlaufen und zeichnet die Beziehung der einzelnen Personen zu ihr immer in wenigen, nicht ins Detail ausgeführten Strichen. Er kommt auf melodische Pointen, ruht aber nicht in ihnen aus, sondern eilt unaufhaltsam weiter. Daß die Musik hierbei oft nicht ihr Recht erhält, haben wir erwähnt: im Ganzen und Großen müssen wir aber doch mehr den Stoff, als W. hierfür verantwortlich machen. Zu den lyrischen Abschlüssen, auf die der musikalische Ausdruck nothwendig führt, kommt auch er mit oder wider Willen: seine Schlüsse sind fast alle so absolute Musik, als irgend eine, und wir können ihn darum nur loben.

Daß auch trotz seiner immer vermittelnden, entwickelnden Manier jene Grundformen fühlbar werden müssen, liegt in der Natur der Dinge. Sie entgehen uns auch nicht in den Finales der ältern Oper — die Acte der neueren haben aber ganz die Anlage des alten Finale, man kann mit Recht sagen, daß sie mit dem Finale gleich anfangen. Das Thatsächliche löst sich auch bei W. sehr häufig merklich von dem Musikalischen ab und er hat selbst ganze Figuren, in denen sich die natürliche Differenz beider deutlich macht. Der hausväterliche Edelmuth des Landgrafen im Tannhäuser ist so absolut langweilig, daß wir diesem vortrefflichen Manne den Aufschwung in die lyrischen Formen der Musik nicht zu gönnen vermögen. Die bloße Gutmüthigkeit ist in ihrer Monotonie unmusikalisch, sie mag declamiren, wie sie will. Die ältere Oper benutzte ihren Vortheil und ließ solche Figuren ganz schweigen: der edelmüthige Pascha in der Entführung hat so viel Tact, gar nicht zu singen.

W. hat also wohl die der Natur seiner Stoffe entsprechende, aber durchaus nicht die absolute Form

der Oper gefunden: es giebt überhaupt eine solche nicht. Die komische Oper und ihre Stoffe bedürfen einer complicirteren, bunteren Verwicklung, sie müssen dem Detail menschlicher Existenz viel näher treten, die Thatsachen beanspruchen in ihnen viel mehr Raum: die älteren, naiveren Formen entsprechen diesem Wesen und der Versuch, die W.'sche Manier für solche Stoffe einzuführen, würde den besten Beweis für unsere Behauptung führen, daß zwei selbstständige Ausdrucksvermögen, die in ihren Extremen jede Vermittlung unmöglich machen, sich in der Oper mit einander vertragen müssen.

Aber wir verlangen eine auch äußerlich einheitliche Form, wir haben das Bedürfniß der ungestörten Illusion, wir suchen im Kunstwerke unmittelbare sinnliche Gewißheit — Alles dies gewährt uns die zerstückelte, auf Einzelnheiten beschränkte Manier der Alten nicht, wird man uns sagen Wir berufen uns hiergegen auf das früher schon beiläufig Gesagte. Die Kunst **kann** überhaupt nie volle Wirklichkeit geben, sie braucht sie deshalb auch nicht zu wollen: sie giebt eine Welt des Scheins und es führt auf Absurditäten, hier alles auf die Gesetze der Wirklichkeit zurückführen zu wollen. Wer in der komischen Oper bei dem Wechsel von Dialog und Musik nicht zur vollen Illusion und Genuß kommt, wessen nüchterner Verstand von vorne herein über diese Differenz gegen die gewohnte Wirklichkeit nicht hinauszukommen vermag, der darf sich consequent auch nicht von tragischen Schauspielern hinter's Licht führen lassen und mag sich dann von Anfang bis zu Ende darüber verwundern, warum die Leute eigentlich überhaupt singen. Man muß der Oper von vorne herein die Concessionen machen, die ihr Wesen bedingen, man muß jedem einzelnen Meister die Concession machen, sich in seiner Weise auszudrücken. Die Kritik mag sich darin gefallen, in Händel, Bach, auch Mozart allerlei Formalismus triumphirend nachzuweisen: sie erreicht damit Nichts, als sich selbst den Genuß des Großen und Herrlichen zu verbittern, den derjenige in ihnen findet, der sich diesen Heroen gegenüber unterzuordnen, die Naivetät ihrer Zeit sich wenigstens momentan zu geben weiß. Die Kritik mag dem Genusse folgen; auf der Basis desselben und bewahrt vor leeren Abstractionen, wird sie dann das relative Recht auch dieser Formen sehr wohl zu begreifen wissen.

W. selbst hat auf dies Verlangen der vollen sinnlichen Gewißheit einen zu großen Werth gelegt. Die Kunst hat sie zu erstreben, in ihr aber nicht ihr letztes Ziel. Es ist dies eine ästhetische Präjudicialfrage, deren Erörterung uns hier zu weit führen würde. Wir geben ihm zu, daß die neuere Kunst allerhand sublimen Intentionen zu viel von diesem Streben geopfert hat, müssen aber bestreiten, daß man diesen Gesichtspunkt überhaupt zum Hauptprincipe der Kritik machen kann, wie es W. versuchte. Wir wollen ihm nur eine Consequenz ziehen, die er selbst übersehen hat. Er hat vergessen, daß die Gesichter der Schauspieler leider meist nicht die ideale Schönheit zu haben pflegen, die unser Auge verlangen möchte. Wer hier die volle Illusion will, wird häufig an der Nase des Lohengrin Anstoß nehmen, die bedenklichsten Blicke auf den Mund des Tannhäuser werfen müssen. Die Consequenz führt hier auf die tragische Maske der Alten zurück — W. wird sie aber selbst nicht ziehen wollen.

Nach dem Vorausgeschickten kommt die Musik bei W. nicht zu ihrem vollen Rechte, kann auch nicht dazu kommen, weil sie gegen ihr Wesen als „Mittel" behandelt wird. Wir vermissen bei W. die Scheu, die wir von Jedem vor der Sprache, diesem Gemeingute, verlangen, die Unterordnung unter diese historische Macht: die Reinheit seiner künstlerischen Absichten, die Hingebung an den poetischen Stoff vermag uns nicht gegen diesen Mangel blind zu machen. Eines speciellen Nachweises, daß er die hier gezogenen Grenzen sehr häufig überschritten hat, überhebt uns seine Theorie, welche sie grundsätzlich negirt: es wird Niemand daran zweifeln, daß W. ganz der Mann ist, seinen Ueberzeugungen auch in der Praxis rücksichtslos zu folgen, daß er also die musikalische Willkühr, welche er predigt, auch wirklich geübt hat. Wir bemerken nur noch, daß bei einem abschließenden Urtheile über Einzelnheiten seine meisterhafte Behandlung des Orchesters stets mit in Rechnung zu ziehen ist. Die weicheren Klangfarben desselben, die Elasticität, die es auch bei den härtesten Fortschritten zu beweisen vermag, verdecken viele Schroffheiten wenigstens einigermaßen — W. ist nach einem Clavierauszuge auch von seiner rein musikalischen Seite nicht gerecht zu beurtheilen. —

Wir begnügen uns also mit jenen allgemeinen Andeutungen. Das Mißverhältniß der alten Oper zwischen Wort und Ton ist in Folge dieser Stellung auch bei W. nicht zur Ausgleichung gekommen. In den älteren Texten herrscht die Wortphrase, der Dichter erfand eigentlich nur einige Situationen, zeichnete dieselben so allgemein und vag, als möglich, und mühte sich um die Specialitäten des Ausdrucks sehr wenig. Er lieferte Umrisse, die der Musiker erst zu Etwas machen sollte, die Schattirung deutete er nur mit wenigen Strichen an, die meist gewissenlos hingeworfen und vom Musiker dann wenig respectirt wurden. Alle Einzelnheiten erschienen meist als Phrasen, d. h. als einem äußerlichen Zwecke dienende Ausdrucksformen ohne eigene innere Nothwendigkeit, die durch

jede beliebige andere Wendung mit derselben Wirkung zu ersetzen sind. Die Geschmacklosigkeit unserer Uebersetzer hat hierin das Aeußerste geleistet und die W.'sche Kritik ist gegen diesen Unfug in ihrem vollsten Rechte. W.'s Unterschätzung der Musik in ihrer Selbstständigkeit hat ihn aber nothwendig nach der entgegengesetzten Seite fortgerissen: wir finden deshalb bei ihm — namentlich auf der Basis der verminderten Septimen-Accorde — sehr häufig Wendungen, die nur musikalische Phrasen zu nennen sind, in sich gleichgültige Sätze, die sich nicht bis zum Charakteristischen erheben, deren Stelle jeder andere gleich rhythmisirte Satz vertreten würde; die Musik erscheint dann lediglich als Mittel einer klangvollen Recitation, also nicht in der Würde, die sie in Anspruch nehmen kann.

Wir machen ihm hieraus keinen eigentlichen Vorwurf: es liegt in der Oekonomie eines jeden complicirten Kunstwerks, daß es sich nicht immer auf derselben Höhe erhalten kann, daß auch das Gleichgültige darin einen gewissen Raum einnehmen muß. Wer sich Stundenlang in musikalischen Ausdrucksformen bewegt, kann nicht immer gleich interessant und prägnant sein — er muß es aber auch gar nicht sein wollen. W.'s Streben, seine Musik stets auf der gleichen Höhe, oder richtiger immer in der gleichen Unterordnung zu halten, steht im Widerspruch mit diesem ökonomischen Grundsatze, macht sich uns deshalb häufig fühlbar und läßt uns den Widerstreit der verschiedenen Elemente, die sich in der Oper vertragen sollen, deutlich genug merken. Indem er dem Worte sein volles Recht angedeihen läßt, sinkt er nothwendig an vielen Stellen zur musikalischen Phrase herab — sein Streben nach einer vollkommenen Gleichmäßigkeit des Ausdrucks beweist nur die Unmöglichkeit, dies Ziel zu erreichen, und berührt uns mitunter fast peinlich. — Wir stehen auf der anderen Seite nicht an, auch der Wortphrase in der älteren Oper ein gewisses Recht einzuräumen und eine ähnliche Toleranz gegen sie zu üben, und weisen hier unbedingt nur die herkömmlichen Albernheiten und Geschmacklosigkeiten zurück. Die Phrase auf beiden Seiten ist eine Consequenz der ganzen Gattung, der Mischform der Oper — ihre schwache Seite, aber ein unvermeidliches Uebel, das man auch in den älteren Werken als solches anerkennen muß. —

W. vergleicht unzählige Mal die Poesie und die Musik mit Mann und Weib, ihr Verhältniß mit der Liebe — acceptiren wir auch diesen Vergleich, nur nicht in romanhaftem Sinne, sondern mit einiger Nüchternheit. Sobald die Liebe mehr sein will, als eine lyrische Träumerei, führt sie mit Nothwendigkeit darauf, daß beide Theile ihre Einseitigkeiten aufgeben, daß sich einer dem Wesen des anderen, das er ja als berechtigt anerkennen muß, fügt: die Liebe ist nicht ohne eine gewisse Unterordnung auf beiden Seiten denkbar. Es ist dasselbe, was wir oben — ziemlich prosaisch — einen Vergleich genannt haben, und wobei die kleinen Schwächen auf beiden Seiten nothwendig auch ihre Rolle spielen. W. hat im Hasse gegen den übergreifenden Absolutismus der Musik diese selbst absolutistisch behandelt, ihr Recht und ihre Selbstständigkeit verkürzt: er verfährt mit ihr despotisch, achtet mitunter selbst nicht die Grenzen, die die Natur ihrem Wesen gesteckt hat. Man kann so seine Musik, im Gegensatze zur absoluten, eine absolutistische nennen — sein musikalischer Stil rechtfertigt sich auch in seinen Grundzügen nur durch seine poetischen Stoffe. Das Wunderbare in gewöhnlichen und im W.'schen Sinne (der Mythus und dessen äußerste Concentrirung in einer knappen, stetig fortlaufenden Handlung) führen auf solche oder ähnliche Formen. Aburtheilende Kritiker können sich leicht durch einige vergleichende Studien diese Ueberzeugung verschaffen; wir verweisen sie z. B. auf Spontini's Cortez und Schubert's Gesänge aus dem Ossian, wo die Ungeheuerlichkeit des Stoffes auch diese Meister zu Willkührlichkeiten führte, die oft der W.'schen völlig gleich stehen. W. hat sich also einen seinen christlich-romantischen Stoffen in der Hauptsache entsprechenden Stil geschaffen und wir erkennen das relative Recht desselben unbedingt an. Man mag ihn einen Mährchenstil nennen, man mag sich antipathisch gegen jene Stoffe selbst verhalten — man gebe aber zu, daß jener durch diese bedingt ist, und beurtheile W., wie jeden anderen Künstler, zunächst nur von den Voraussetzungen aus, von denen er selbst ausgeht. —

Das Recht W.'s wird durch ein Beispiel noch deutlicher darzulegen sein — Sie müssen mir schon hier — in seinem Interesse — eine Episode gestatten.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Ed. Bernsdorf, Op. 6. Capriccio für das Pianoforte. — Leipzig, Kistner. Pr. 12½ Ngr.

L. Friedenthal, Op. 3. Vier Clavierstücke. 2 Hefte. — Leipzig, Whistling. Pr. à 15 Ngr.

Die beiden vorliegenden Werke gehören in jeder Beziehung der ehrenwerthen Richtung auf dem Gebiete der für das Haus und für engere Kreise bestimmten Pianoforte-Musik an; sie geben das beste Zeugniß für die tüchtige Gesinnung ihrer Urheber,

und Jeder, der auch an dieses Genre höhere Anforderungen stellt, wird nicht ohne Befriedigung diese ohne alle Coquetterie und Prätention auftretenden Musikstücke hören oder selbst spielen.

Das Capriccio Bernsdorf's ist ein glücklich concipirtes und geistvoll ausgeführtes Tonstück. Die Motive sind einfach und frisch, sie zeigen sich als einem sehr beachtenswerthen Talent entsprungen, nirgend bemerkt man, daß sie dem Componisten beim Schaffen Anstrengung verursacht hätten. Der harmonische Theil, die Behandlung des Instrumentes, wie überhaupt die Handhabung der technischen Mittel bekunden eine sichere und geschickte Hand. Die Schwierigkeiten für den Spieler sind nicht unbedeutend, wenn das Capriccio im entsprechenden Tempo ausgeführt werden soll, die Auffassung verlangt einen auch geistig vollkommen durchgebildeten Pianisten.

In den Clavierstücken von Friedenthal macht sich vor Allem ein mit aller Naivetät schaffendes Talent geltend. Liebenswürdig und anspruchslos erscheinen diese kleinen sinnigen Tonstücke, so daß ein jeder fertige Spieler, der es versteht, in den Geist derselben einzugehen, sich und den Hörern einen wirklichen Genuß durch ihren Vortrag bereiten wird. Die jetzt einem Pianoforte-Componisten zu Gebote stehenden reichen Mittel der Technik sind hier eben nur als Mittel, nicht als Zweck benutzt, daher bieten namentlich die ersten beiden Stücke wenig oder gar keine technischen Schwierigkeiten dar, denn um den betreffenden Inhalt zu künstlerischer Gestaltung zu bringen, bedarf es bei diesen Tonstücken in der That keines sehr großen Aufwandes von äußeren Mitteln. Schwieriger sind Nr. 3 und 4 und bei Nr. 3 besonders ist das Hervorheben des originellen Rhythmus nicht ganz leicht. Die Clavierstücke tragen keine erläuternden Ueberschriften, die hier auch für jeden des Verständnisses überhaupt fähigen Pianisten überflüssig sein würden. Wer namentlich hier dergleichen Andeutungen bedarf, thut jedenfalls besser, wenn er sich von dem Werkchen fern hält. Der Inhalt der vier Musikstücke ist klar und heiterer Art, es sind sinnige, gesangsreiche Ergüsse eines in diesem Genre sehr glücklichen Talentes, was der Componist hier giebt. Das Instrument ist mit viel Sachkenntniß und Geschick behandelt, die Harmonisirung ist interessant.

Wir verfehlen nicht, die beiden Werkchen Pianisten zu empfehlen, denen es neben dem Geltendmachen ihrer mechanischen Kunstfertigkeit auch darauf ankommt, sich als geistig gebildete und fühlende Menschen zu zeigen, die den Schwerpunkt ihrer Leistungen in letztere Eigenschaften legen und die Virtuosität nur als Mittel zu einem höheren Zwecke betrachten.

F. G.

Lieder und Gesänge.

Moritz Brosig, Op. 17. Fünf Lieder für eine Baßstimme mit Pianoforte. — Offenbach a. M., bei Johann André. Pr. compl. 1 Fl., einzeln zu 18 Kr.

Nr. 1. „Im wunderschönen Monat Mai" von Heine. Nr. 2. „Abendlied" von Matthisson. Nr. 3. „Der Hidalgo" von Geibel. Nr. 4. „Wanderlied" von Pyrker. Nr. 5. „Sternenhelle Nacht" von Mahlmann.

In dem bezeichneten Liederhefte tritt uns der rühmlich bekannte Oberorganist am Breslauer Dome zum ersten Mal als Liedercomponist entgegen. Auch hier leistet derselbe eben so Ausgezeichnetes als in den von ihm bekannten Orgelcompositionen. Die in diesem Hefte enthaltenen Gedichte bewegen sich in den abgeschlossenen Grenzen des eigentlichen Liedes, das sich als wirkliches und wahrhaftes Lied immer nur als von einer Grundstimmung des Gefühls erzeugt, zu gestalten hat, und das durch Herbeiziehen von rein äußerlichen Momenten — oder wo diese, wie häufig zu finden als Selbstzweck des Liedes verwendet — auch aus der ihm eigenthümlichen Sphäre der Seelen- und Gemüthsstimmungen heraustritt, und zuletzt da anlangen muß, wo dasselbe alles Andere eher sein kann, als ein Lied. In diesem bezeichneten Sinne verdienen diese Lieder ihren Namen mit vollem Rechte; die jedem einzelnen Vorwurf zu Grunde liegende Gemüthsstimmung wurde vom Componisten mit Verständniß und tiefem Gefühl erfaßt und in einer, den gerechten Ansprüchen der Gegenwart entsprechenden Weise auch äußerlich gestaltet. Nr. 1, einfach, im Volkston und edel gehalten, macht in seiner natürlichen, anspruchslosen Weise einen recht freundlichen Eindruck. Nr. 2 und 4 würde manchen Componisten zur Wort- und Tonmalerei, und zwar zum Nachtheile des einheitlichen Eindruckes des Ganzen, verleitet haben: hier aber wurde das Einzelne dem Ganzen zum Opfer gebracht, und so entstanden statt lose zusammenhängender und vielleicht interessanter Einzelheiten, bestimmte charakteristische Gemälde, welche den ihnen zu Grunde liegenden Seelenzustand mit unverkennbaren Zügen wiedergeben. Nr. 3 dürfte zu einem Vergleiche mit der Schumann'schen Bearbeitung Anlaß geben, wozu der bei beiden Interpreten gewählte Rhythmus und der ähnlich aufgefaßte Charakter des Ganzen unbedingt auffordert. Schumann componirte alle vier Strophen durch und brachte durch den so poetisch und lieblich gehaltenen Gegensatz der zweiten und dritten Strophe und die darauf folgende Steigerung der vierten, ein bei Weitem reichhaltigeres Bild zu Stande; dennoch ist das Lied Brosig's von eigenem Interesse, selbstständig gehalten und gewiß

ohne Beeinflußung der Schumann'schen Composition entstanden; ich glaube, selbst wenn diese B. bekannt gewesen wäre, sich derselbe auch für das Durchcomponiren des Liedes bestimmt haben würde. Das am höchststehende, gelungenste Lied ist unstreitig Nr. 5. Hier versenkt sich der Componist mit aller Gemüthstiefe in den herrlichen Mahlmann'schen Text und bringt jene, durch die Größe und Pracht der Natur im Menschen hervorgerufene religiöse Stimmung in gelungenster Weise zur Anregung und Befriedigung; dieses Lied berechtigt zu dem Schlusse: daß das Gebiet der Kirchenmusik vorzugsweise die dem Componisten zusagende Sphäre sei, und daß derselbe nach dieser Richtung hin wirklich Ausgezeichnetes zu leisten im Stande sei. — Dieses Liederheft sei allen Freunden des Gesanges, und namentlich Baßsängern welche gediegene Lieder suchen, bestens empfohlen. Niemand wird dasselbe unbefriedigt aus den Händen legen.

Heinrich Gottwald.

Dr. C. Löwe, Op. 122. Kaiser Heinrich's IV. Waffenwacht. Ballade von Schwab, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 20 Sgr.

Wir begrüßen in dieser Ballade, die für eine tiefe Stimme geschrieben ist, wiederum ein Werk des gefeierten Balladensängers, das sich an seine früheren Arbeiten würdig anreiht. Er hat darin einen Ton angeschlagen, der das Wesen des Gedichtes in scharf ausgeprägten Zügen trifft. Den einfach erzählenden Ton weiß er durch eine fein nuancirte Begleitung zu beleben und ein Bild dem Hörer vorzuführen, das in seinen einzelnen Zügen sowie im Ganzen den besten Eindruck nicht verfehlen wird. Die Malerei, die der Componist in seinen früheren Werken in schlagender Weise und in den mannigfachsten Formen auszubeuten verstand, ist auch hier eine innere, nothwendige, die, weit entfernt von Spielereien, immer nur aus der Sache selbst entspringt; daher kein Haschen nach Effect, nach hervorstechenden Pointen; sondern, wo der Effect sich zeigt, da hat ihn die Wahrheit der Situation erzeugt. Der Componist hat, wie in ähnlichen früheren Compositionen, auch hier die Lichtpunkte nicht mit grellen Farben gezeichnet, sondern maßvoll und innerhalb der Grenzen musikalisch-schöner Darstellung. Daß er das Charakteristische überall jeder Situation abzulauschen und in scharfen Linien zu zeichnen versteht, hat er auch in dieser Ballade wieder an den Tag gelegt; alles ist mit Lebendigkeit und Frische der Empfindung erfaßt und hat mit wenigen Mitteln seinen entsprechenden Ausdruck gefunden, so daß dies Stück für den Sänger sich äußerst dankbar erweisen wird. Besonders charaktervoll ist der Schluß aufgefaßt; der belebte Marschrhythmus ist sehr bezeichnend für die Andeutung des Kriegerischen und Heldenhaften; er hat Schwung und Kraft. Außer vielen höchst gelungenen Einzelheiten mache ich auf die Stelle S. 14 aufmerksam „der Donner war sein Ritterschlag" die von wahrhaft großer Wirkung ist, die aber nur derjenige hervorzubringen im Stande ist, welcher aus der innersten Vertiefung in den Gegenstand zu schöpfen und mittelst dieser zu bilden vermag.

F. von Holstein, Waldlieder, von J. N. Vogl, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ohne Opuszahl. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Ohne Preisangabe.

Es spricht aus diesen Liedern ein gesundes, natürliches Gefühl, das ungekünstelt giebt, was es empfunden. Wenn auch die Erfindung nicht gerade viel Tiefe und Eigenthümlichkeit hat, so steht sie doch auf eigenen Füßen und trifft die Grundstimmung jedes Liedes, so daß über jedes mehr oder weniger ein poetischer Hauch ausgebreitet ist, der sie um Vieles höher stellt als manches viel beliebte Salonlied. Nr. 1, „Ausgang" hat eine recht ungezwungene Weise, obwohl in einigen Wendungen von dagewesenen Gängen, die verbraucht sind, nicht ganz frei. Nr. 2 „Ermunterung" ist von einer wohlthuenden Waldesfrische durchweht. Nr. 3 „Waldeslust" wohl das schönste von allen. Eine überaus zarte Schwärmerei ruht auf demselben und die syncopirte Begleitung eignet sich sehr sinnvoll zu dem sanften Wogen der Empfindung. Nr. 4 „Nichts ohne Liebe" gleichfalls ein überaus liebliches Gebild. Das ritardirende „aber" klingt recht schalkhaft und humoristisch. Die beiden letzten „Waldes-Trost" und „Morgen wieder" reihen sich gleichfalls den übrigen, wenn auch nicht in so hervorstechender Weise, doch die Stimmung der Textesworte treffend, an.

Emanuel Klitzsch.

Praktische Bemerkungen

über die Aufführungen von

Wagner's Tannhäuser in Leipzig.

Es ist höchst ehrenwerth, und muß gebührend hervorgehoben werden, daß Leipzig innerhalb fünf Monaten einige zwanzig Vorstellungen des Tannhäuser, bei fast immer gefülltem Hause und meist

erhöhten Preisen erlebte, ohne daß das Interesse des Publikums abgenommen hätte. Die Leipziger Direction ließ es sich angelegen sein, die Ausstattung nach besten Kräften, wenn auch mit mehr gutem Willen als Geschick, herzustellen, und forderte wiederholt die ersten Dresdner Künstler zur Mitwirkung in der Oper auf. So gastirte im März Mitterwurzer drei Mal als Wolfram v. Eschinbach, später Tichatschek drei Mal als Tannhäuser.

Wir glauben, daß beide Künstler gern der Einladung folgten, in der Oper auf der Leipziger Bühne mitzuwirken, welche den ganzen Winter hindurch von der Dresd'ner Bühne verbannt war, und doch gerade für beide Künstler Rollen bietet, in denen sie unübertroffen sind und allenthalben als Muster und Autorität gelten können. Wer nicht den Wolfram von Mitterwurzer und den Tannhäuser von Tichatschek gesehen und gehört hat, der kann sich nur einen schwachen Begriff von der hinreißenden Gesammtwirkung machen, welche in beiden Rollen liegt.*)

Mag dies auch theilweise darin liegen, daß die Dresdner Bühne die einzige ist, auf welcher das Kunstwerk unter Leitung seines Schöpfers in Scene trat, so daß dort Feinheiten im Gesang, im Spiel wie in der Scenerie zu Tage kommen, welche man, mit Ausnahme von Weimar, wohl allenthalben vergebens suchen wird, — so liegt es anderseits doch im Charakter einer vollkommen harmonischen Darstellung (wie die früheren Dresdner Aufführungen mit der Schröder und Wagner genannt werden müssen) daß die Vorzüge des Einzelnen nicht ihm, sondern dem Ganzen zu Gute kommen, daß mithin, völlig entsprechend dem Wagner'schen Grundsatz, die Individualität im Kunstwerke aufgehen muß.

Eine solche harmonische Durchbildung kann aber an Orten, wo kein Wagner und Liszt an der Spitze steht oder gestanden hat, weder erwartet, noch geleistet werden, bevor man nicht tiefer in den Geist dessen eingedrungen ist, was Wagner will. Dies muß man auch von den Leipziger Vorstellungen aussprechen, welche, trotz dem guten Willen der Direction und der Darsteller und trotz aller Mühe, die sich eine wohlmeinende Kritik gegeben hat, nicht wesentlich besser werden wollen, weil man noch immer an der Oberfläche des Kunstwerkes haftet, und weil die darstellenden Künstler, mit Ausnahme von Frl. Fastlinger, Frau Günther und Hrn. Behr, keinen rechten Begriff davon zu haben scheinen, was Wagner mit dem Aufgehen im Kunstwerk eigentlich meint! —

Referent hat zu verschiedenen Zeiten Vorstellungen des Tannhäuser in Leipzig beigewohnt, das erste Mal um Mitterwurzer, das andere Mal, um Tichatschek bewundern zu können. Es ist charakteristisch genug, daß ein Dresdner nach Leipzig reisen muß, um Dresdner Künstler endlich einmal in einer Wagner'schen Oper hören zu können! In kurzer Zeit werden wir abermals von Dresden gen Leipzig pilgern, um den Lohengrin hören zu können! Das sind Zustände, zu denen der fühlbare Enthusiasmus den schönsten Gegensatz bildet, mit welchem Mitterwurzer und Tichatschek gerade in Wagners Opern wirken, und auch in Leipzig (Hörer, Sänger und Orchester) unwiderstehlich mit sich fortrissen! —

Wie die Leistungen beider Künstler in Leipzig aber so isolirt standen, daß sie durch den Contrast mit Widemann's und Brassin's Auffassung nicht minder, als durch ihren eigenen Werth gehoben wurden; so bietet auch die Inscenesetzung, und theilweise die musikalische Auffassung Gelegenheit genug, um durch Vergleichung mit den Dresdner Musterdarstellungen mannichfaltige Uebelstände der Leipziger Aufführungen hervorzuheben, welche nicht etwa durch vermehrte Kosten, sondern lediglich durch vermehrten Willen und geläuterten Geschmack gehoben werden könnten, ohne daß die pecuniären und praktischen Anforderungen höher gespannt zu werden brauchten, als bisher, d. h. ohne von einem Stadttheater mehr zu verlangen, als es leisten kann.

Es ließe sich Viel darüber sagen. Wir wollen hier, einer Aufforderung der Redaction Folge leistend, Einiges davon andeuten, wenngleich wir nicht hoffen dürfen, daß dieses Wenige eine geneigte Berücksichtigung finden wird.

Wenn die geistvollen und theilweise erschöpfenden Andeutungen, welche Wagner selbst über die Aufführung des Tannhäuser gegeben hat, nicht einmal genügende Berücksichtigung finden, wird eine andere Stimme, die sich lediglich auf Vergleichung beschränkt, weil die Dresdner Vorstellungen im vergangenen Jahre (mit Ausnahme der Damen und Hrn. Conradi's) noch immer als Muster gelten müssen, noch viel weniger Aussicht auf Geltung haben.

Um bei der Ouvertüre anzufangen, liegt es dem musikalischen Gefühl so nahe, daß das Tempo im Allegro nothwendig steigend und fallend sein muß, daß wir in der That nicht begreifen können, wie ein so gewandter Dirigent, wie Rietz, dies ignoriren kann. Das Tannhäuserlied in der Ouvertüre

---

*) Wir nennen als eben so ausgezeichneten Darsteller des Tannhäuser noch den Weimarischen Hofopernsänger Hrn. Götze. D. Red.

muß dasselbe gesteigerte Tempo haben, wie das gleiche Motiv im Sängerkrieg des zweiten Actes — welches Tempo, das giebt, Tichatschek, dächten wir, deutlich genug an! Der Anfang des Allegro braucht nicht übermäßig rasch zu sein, doch schneller, als wir ihn in Leipzig hörten. Jedenfalls verlangt aber die Wiederholung der Venusberg-Scene im zweiten Theil der Ouvertüre, ein beschleunigteres wilderes Tempo. Dies liegt schon in dem Hinzutreten gesteigerter Instrumentaleffecte, wie des Tamtam, ꝛc. Ein zweimaliges Zurückhalten ist in der Ouvertüre erforderlich: bei dem Venusgesang, und bei dem wiederholten Eintritt des Pilgerchores, am Schluß der Ouvertüre, aber hier nur so lange, als dieser von den Holzbläsern im Piano getragen wird. Sobald das Fortissimo, d. h. die Repetition des Gesanges im Blech eintritt, muß eine rapide Steigerung im Tempo bis zum Schlusse eintreten und nicht etwa erst, wie in Leipzig, bei den letzten Paar Tacten, wodurch man nur das unbehagliche Gefühl der Uebereilung, aber nicht das der wachsenden Begeisterung erhalten kann.

Der Vorhang hebt sich. Die Decoration des Venusberges ist vollkommen entsprechend. Vom Ballet gilt das Umgekehrte. Das ist derselbe blühende Unsinn, den wir in hundert Opern schon belacht haben, weil er in hundert Opern nicht stört — der aber in Wagner's Opern geradezu zur Parodie wird, da man wissen muß, wie Wagner das Ballet im Allgemeinen auffaßt und speciell im Tannhäuser behandelt haben will! — Die acht „Jungfrauen", welche acht Mal mit aufgesperrtem Munde im Kreise herumlaufen, und sodann acht Mal athemlos sich als Kreisel um ihre eigenen Stäbe drehen, bis sie vollkommen schwindlich sind, worauf eine Solo-Nymphe sie ablöst und einen schwachen Versuch macht, zu ihren Gliederverrenkungen zu lächeln: sollen einen „bachantischen" Tanz vorstellen? es fehlten nur die hölzernen Pferde, und das Caroussel — wäre fertig! Auch die starren Kindergruppen mit ihren ängstlichen Gesichtern sind widersinnig, sie müssen bewegt und wechselnd erscheinen, um Sinn zu haben. Das ganze Ballet macht den Eindruck eines mit der Peitsche dressirten Harems zum Privatvergnügen eines beliebigen Pascha, anstatt eines Hofhaltes der Liebesgöttin, welche die freie Liebe beschützt, zu deren Cultus gewöhnlich beiderlei Geschlechter zu gehören, pflegen, während in Leipzig die Männer nicht dazu nöthig zu sein scheinen! — Das Ballet verlangt überhaupt nicht viel Aufwand, nur Sinn und Geschmack, um zweckentsprechend zu werden. Höchstens daß man dem, wie es scheint sehr genialen, Balletmeister Leipzig's einige Thaler Reisespesen vergütete, um seine Phantasie zu reinigen, indem er sich in Dresden das, noch keineswegs vollendete, Arrangement des Ballets im Venusberg nur einmal mit ansehen und somit praktische Studien machen könnte, da ihm die ästhetischen versagt zu sein scheinen! —

Dem Chordirector hierbei die Bemerkung, daß der Gesang der Sirenen regelmäßig zu laut ist. Dadurch geht die eigenthümliche akustische Wirkung, welche ein Gesang „wie aus weiter Ferne" auf die Phantasie ausübt, gänzlich verloren. Er lege doch seinen Choristinnen Maulkörbe an, oder sperre sie in den äußersten Winkel des Schnürbodens — das würde mehr Effect machen, als die Schreihälse hinter der letzten Coulisse!

Hr. Kapellmeister Rietz hingegen, der wegen rascher Tempi sonst bekannt ist, scheint bei dem Ballet im Venusberg regelmäßig eine Anwandlung von Schläfrigkeit zu haben, denn er schleppt die so üppigen und wilden Motive nach Möglichkeit. Das fehlte noch, um die ganze Scene bis zum Erwachen Tannhäusers geradezu peinlich zu machen, weil man sich im Geist des Componisten schämt und ärgert, die Introduction so völlig verpfuscht zu sehen. Die Krone setzt dem Ganzen noch die Klingel auf, welche uns ankündigt, daß jetzt die Wolken heruntergelassen werden! —

Hier sei dem Regisseur noch bemerkt, daß bei der erneuten Lockung der Venus:

„Geliebter komm, sieh' dort die Grotte
Von ros'gen Düften mild durchwallt!"

in Leipzig weder von der Grotte, noch von den Rosen etwas zu spüren ist. Bei dieser Stelle muß sich an der rechten Coulisse, dem Lager der Venus gegenüber, der dichte Wolkenschleier lüften, ein rosiger Schimmer von dort aus verbreiten und einige der Amorettengestalten wie im Nebel, wieder sichtbar werden. Das geschieht in Dresden sehr geschmackvoll in der Höhe der Coulisse, das Ganze erscheint so zaubervoll, wie ein Nebelbild, und verschwindet ebenso nach dem wiederholten Gesang der Sirenen „aus weitester Ferne". Es ließe sich das auch mit einfacheren Mitteln herstellen; eine Andeutung muß aber nothwendig erfolgen, im Sinne des Textes.

Ein zweiter Klingelzug am Schnürboden commandirt sehr vorlaut die Versenkung der Venus und führt uns anständig hinüber in das Thal: am Fuße der Wartburg? Nein, circa 1½ Stunde von der Wartburg entfernt. Zwischen dem Marienbild im Vordergrund und der Wartburg im Hintergrund liegt sicher nicht nur Eisenach, sondern auch das ganze Annathal sammt Wilhelmsau! So sehr ist die Perspective verfehlt. Man kann in der That nicht

begreifen, wie Elisabeth im letzten Act mit gebrochenen Herzen und sterbendem Körper sich noch einige Stunden weite Excursionen erlauben darf, welche einem Landboten Ehre machen würden.

Keinem Menschen wird es bei Betrachtung dieser Wartburgdecoration einfallen, daß der feuerspeiende Berg zur Rechten hinter der Wartburg der Hörselberg sein soll. Der Hörselberg müßte der Situation nach links zur Seite der Wartburg liegen, welche rechts an die Coulisse sich anlehnt. Der Hintergrund müßte ferner um eine ganze Coulisse weiter nach vorn geschoben sein und das Marienbild nicht wie ein Obelisk in die Luft hinausragen und so die ganze Wartburg zudecken. Nach der Leipziger Decoration heißt es der Phantasie mehr als zu viel zugemuthet, daß Tannhäuser den Sprung aus dem Hörselberg bis zum Marienbild, zwei Stunden mindestens, ohne vom Platz sich zu bewegen, macht, und Niemand wird auf die Idee kommen, daß die Pilger, deren Gesang im Anfang viel zu nahe ertönt, so eben von der Wartburg herabsteigen, die in fabelhafter Ferne, aber doch in überscharfen Contouren und grellen Farben uns, der Luftperspective nach, an eine Fata morgana gemahnt!

Man mag das Kleinigkeiten nennen. Wir wollen dazu nur bemerken, daß in jeder andern Oper solche Dinge ungerügt und unbemerkt durchgehen mögen, im Tannhäuser aber das Charakteristische mit darin liegt, daß die geringste Kleinigkeit, welche geschmackswidrig oder vernunftwidrig ist, den Gesammteindruck stört, weil der Dichter-Componist Alles auf den feinsten Geschmack und das richtigste Gefühl basirt hat.

Wir verlangen nicht, daß die Decoration feiner gemalt sei, oder daß man, wie in Dresden, den Pilgerzug wirklich von der Wartburg herab in's Thal ziehen sieht. Denn dieses wahrhafte Meisterstück der Dresdner Regie erfordert doppelt Garderobe. Man hat nämlich dort Kinder mit dem Costüm der älteren Pilger bekleidet, sie mit Bärten &c. versehen, läßt sie auf einem Schlangenweg herabsteigen, und sodann hinter den Coulissen verschwinden, worauf die singenden, erwachsenen Pilger im Vordergrund heraustreten. Durch die Kinder in Mannestracht ist die optische Täuschung vollkommen so, daß man die Perspective für die wirklich meßbare Entfernung hält, in welcher Erwachsene ungefähr die Größe von Kindern haben. —

Ueberhaupt sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, daß die Dresdner Regie, sowie der Dresdner Chordirector und namentlich der dortige Maschinist ganz vorzüglich sind. Der Maschinist Hänel wird in optischen und akustischen Effecten so wenig übertroffen werden können, als wir bis jetzt noch keine besseren Decorationen in Deutschland, als in Dresden gesehen haben, Berlin nicht ausgenommen. Die Decorationen zum Tannhäuser sind namentlich so vorzüglich, von einer Feinheit, einem Geschmack und einer Harmonie, daß man sie der ganzen Welt als Muster aufstellen muß. Das ist ja eben das Uebel in Dresden, daß Alles gut ist, was vom Kapellmeister direct nicht abhängt, daß eben das, wozu die Decorationen &c. da sind, das Repertoir, so elend ist!

Doch zurück zum Leipziger Tannhäuser. Die Pilger sind vorüber, und beim Herabsteigen vom Felsen auch um einen ganzen Ton herunter gestiegen. Die Jagdhörner erschallen, aber beide Partien, die durch die Stimmung doch hinlänglich getrennt sind, erklingen so dicht neben einander, daß der Gegensatz der Tonarten nur als eine Grille des Componisten erscheint, während er als Nothwendigkeit vorausgesetzt ist, weil die tieferen Hörner leiser, d. h. ferner erklingen sollen. Ein fernerer Ton klingt immer tiefer als ein naher, das Echo tiefer als seine Ursache. Dieser von Wagner so fein berechnete Effect geht rein verloren dadurch, daß alle Hornisten dicht neben einander stehen und in gleicher Stärke blasen.

Mit dem Eintritt des Finale geht das Vergreifen im Tempo auch wieder an. Waren in der Ouvertüre und in der Introduction fast alle Tempi zu langsam, so sind sie jetzt zu schnell. Wolfram's und der Sänger „O kehr' zurück du kühner Sänger" ist ganz vergriffen und das Septett endet den ersten Act ebenso unbehaglich, als er begann. Man kommt nicht zum wirklichen Genuß, weil die Mißgriffe des Kapellmeisters mit denen der Anordnung sich wechselseitig ablösen und dadurch den ersten Act zum schwächsten der ganzen Vorstellung machen.

(Schluß folgt.)

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements &c. Frl. Bäry hat im k. k. Hofoperntheater in Wien ihren Gastrollen-Cyclus als Lady Durham in Flotow's Martha begonnen und außerordentlich gefallen. Dem Vernehmen nach soll Frl. Bäry bei genanntem Theater engagirt werden.

Der Componist Balfe befindet sich gegenwärtig in Wien, um die Proben zu seiner neuen Oper „Theolante" zu leiten.

Der Bassist Dalle-Aste hat in Wien nicht angesprochen; man spricht sogar von einem Fiasco.

H. v. Bülow hat, auf der Rückreise begriffen, auch im Dresdner Theater in den Zwischenacten gespielt und zwar mit dem entschiedendsten Beifall. Er trug zwei Stücke von Liszt, die Weber'sche Polonaise und die ungarische Rhapsodie, beide mit Orchester, vor.

Die Leitung der Leipziger Gewandhausconcerte hat für bevorstehende Saison Hr. Concertmeister David übernommen.

Dem Vernehmen nach wird Frl. Jenny Ney in einem oder mehreren Abonnementconcerten in Leipzig singen.

Neue und neueinstudirte Opern. Eine neue Oper von Gounod, die in Paris in der Académie imperiale zur Aufführung kommen soll, heißt „Die blutige Nonne". Ein schöner Titel, der nur etwas zu sehr an die ihrer Zeit beliebten Mord- und Blutdramen und die Romane à la Schinderhans und Hundesattler erinnert.

Zur Feier des Namenstages des Kaisers von Oesterreich (am 4ten Octbr.) wird das k. k. Hofoperntheater in Wien die komische Oper „Der Sommernachtstraum" von A. Thomas zum ersten Male geben. — Die Direction desselben Theaters weiß wahrscheinlich in ihrem beglückenden Stillleben vor langer Weile nicht, was sie anfangen soll, und läßt daher Bellini's Nachtwandlerin neu einstudiren.

In Rotterdam soll eine deutsche Oper eingerichtet werden.

Der Verein der Dichter und Tonsetzer in Paris will — wie es heißt — gegen die Aufführung von Meyerbeer's neuester Oper „der Stern der Nacht" in der Opéra comique protestiren, weil dieselbe ein ausländisches Product sei, denn die Musik sei dieselbe, wie die zur Oper „Das Feldlager in Schlesien." Die Herren werden damit aber nicht durchkommen, denn die Partitur der in Rede stehenden Oper ist ganz neu und nur drei Nummern aus dem „Feldlager" sind darin aufgenommen. Das Spaßhafteste ist, daß Hr. Scribe, als Präsident des Vereins, dann selbst gegen die Aufführung seines eigenen Textes protestiren müßte.

Die Theatersaison in Turin ward mit Meyerbeer's Prophet eröffnet.

In Mainz ist der Prophet trotz der glänzendsten Ausstattung keine Kassen-Oper geworden.

Mario hat sich in London mit seiner Collegin, Signora Grisi, vermählt.

Bemerkenswerth ist, daß der spanische Tanz El Ole, mit dem Sennora Pepita das allerdings sehr geringe Himmelslicht in Deutschlands Flachköpfen gründlich auslöscht, in Spanien selbst von der Sittenpolizei verboten ist.

In Rio Janeiro soll ein großes Operntheater begründet werden. Einige an Geld und Einfluß reiche Männer haben sich an die Spitze des Unternehmers gestellt und unter Garantie des kaiserl. Ministeriums sind bereits 400,000 Frcs. als Gage für die ersten drei Mitglieder durch Subscription zusammengebracht.

Vermischtes.

Die „deutsche Volkshalle", das bekannte Organ der Reaction auf religiösem Gebiete, fängt an, sich auch mit der Kunst zu beschäftigen und zeigt, daß seine Lenker und Leiter in dieser Beziehung noch in einem höchst gemüthlichen Urzustande leben. Es heißt z. B. in Nr. 201 des frommen Blattes: „Es ist aber auch noch keineswegs entschieden, ob ein Schiller'sches Trauerspiel oder eine Nestroy'sche Posse, ob „Don Carlos" oder „Lumpaci-Vagabundus" einen höheren poetischen Werth haben." Im Interesse der lachlustigen musikalischen Welt möchten wir die frommen Herren der „deutschen Volkshalle" ersuchen, in ihren Spalten Untersuchungen über den Unterschied zwischen Beethoven's neunter Symphonie und der Annen-Polka von Strauß, oder zwischen Lohengrin und Martha anzustellen.

Druckfehler-Berichtigungen. In Nr. 11 muß es S. 114, Sp. 2, Z. 22 statt „der Pathos" heißen „das Pathos"; und ebendaselbst Z. 30 statt „milder Trotz" — „milder Trost"

Briefkasten.

R. in W. Die gewünschte Sendung können wir Ihnen leider nicht machen, da uns die betreffenden Nummern fehlen. Dagegen ersuchen wir Sie um baldigste Einsendung des Versprochenen.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

Franciscus Commer, Op. 43. Domine salvum fac regem quatuor vocibus composuit. **Berlin, Trautwein (J. Guttentag).**

Es ist dieses Stück im alten Geiste geschrieben und hat sehr starke katholische Farbe. Blos aus Liegenden Harmonien

bestehend wirkt es eben mehr harmonisch als durch irgend welchen Melodienreiz. Es ist sehr kurz und wahrscheinlich mehr für den katholischen Cultus bestimmt. E. K.

Franciscus Commer, Op. 44. Zwei Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Berlin, Trautwein (J. Guttentag). Partitur 3¾ Sgr., Stimmen 1¼ Sgr.

Auch diese zwei Motetten sind in gleichem Geiste geschrieben. Es ist eine würdige kirchliche Haltung im alten, katholischen Sinne darin, obwohl etwas monoton und fast nüchtern. Es mangelt ein höherer musikalischer Reiz, der fast absichtlich vermieden scheint, um nicht irgend Weltliches anklingen zu lassen. Es möchte aber stark bezweifelt werden, daß wir auf diese Weise wieder zu einer wahren Kirchenmusik gelangen. Ausgelebte Formen und Ideen dürften nicht geeignet sein, ein neues Leben hervorzurufen. Und wenn sich viele Stimmen erheben und nach Wiederbelebung des Alten schreien, so geschieht dies aus arger Verkennung der Bedürfnisse der Neuzeit, die sich nimmer etwas octroyiren lassen wird, was im Laufe der Zeit seine frisch belebende Wirkung verloren hat. E. K.

J. S. Bach, Messe in A. Berlin, Trautwein (J. Guttentag).

Von dieser Messe liegen uns blos die vier gestochenen Singstimmen vor. E. K.

Für Männerstimmen.

Franz Commer, Op. 42. Zwölf Motetten für vier Männerstimmen. Berlin, Trautwein (J. Guttentag). Partitur 10 Sgr.

Es sind dies ganz kurze Stücke auf alle Festtage des Jahres. Hinsichtlich ihres Gehaltes muß zwar gesagt werden, daß sie in einem der Kirche angemessenen Geiste abgefaßt sind, in der Erfindung dagegen keine bemerkenswerthe Seite darbieten; sie sind im Gegentheil recht nüchtern und trocken (was manche Leute für kirchlich halten), ungefähr so, wie wenn ein Cantor eine Kirchenmusik schreibt. Die formelle Behandlung ist sehr gut, entschädigt aber freilich nicht für den Mangel an musikalischen Inhalt. E. K.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Wilhelm Taubert, Klänge aus der Kinderwelt. Lieder mit Begl. des Pfte. Berlin, Trautwein (J. Guttentag). Nr. 1—12. à 5 Sgr.

Diese Lieder sind schon früher in Heften erschienen. In der jetzigen Ausgabe kann man sie einzeln beziehen. Ueber ihren Inhalt ist schon in einer früheren Besprechung in dies. Bl. das Nöthige gesagt worden. Taubert hat auf diesem Gebiete Ausgezeichnetes geleistet. Zur Auffassung dieser Art Lieder gehört eine besondere Begabung. Es giebt wohl hin und wieder noch manche ähnliche Lieder, allein den schönen Geist, die Naivetät, die man in den Taubert'schen findet, vermißt man; es ist dort alles gemacht, während hier ein freies, naturwüchsiges Schaffen stattfindet. Wer seinen Sinn rein erhalten hat und durch schmachtlappige Saloncoquetterie nicht verpestet ist, der wird sich daran erfreuen und erheitern können. E. K.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

Franz Commer, Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. 1ste Lieferung. Nr. 1. Engellied zu Weihnachten. Nr. 2. Dem Schutzengel. Nr. 3. Sandmännchen. Berlin, Trautwein (J. Guttentag). Partitur 5 Sgr., jede Stimme 2½ Sgr.

Wahrscheinlich noch weniger bekannte Lieder. Sie sind sehr einfach, und wenn sie auch keine besonders musikalisch hervortretende Seite darbieten, so sind sie doch nicht poesielos, obschon etwas matt. Die Harmonisirung ist entsprechend einfach. E. K.

Für Männerstimmen.

Julius Otto, Sechs Quartetten für Männerstimmen. Leipzig, Merseburger. Zwei Hefte. Partitur und Stimmen. à 22½ Ngr.

Der Componist dieser Quartette hat in der früheren Zeit manches treffliche Lied gesungen, das noch heute in dem Munde der Sänger fort lebt, weil es lebensfähig war und dem Drange des Herzens entquollen. Die Quelle des Schaffens scheint aber etwas stark versiegt zu sein. Die Gewandtheit in der Handhabung der Form finden wir zwar auch in den späteren Compositionen und vielleicht mit noch größerer Freiheit ausgeübt, allein die Frische, das eigentliche Musikleben, das vollsaftige und phantasiereiche, ist in ein bloßes geschicktes Machen übergegangen. Offenbar hat der Componist zu viel auf diesem Gebiete hintereinander gethan. Er hat einzig sich auf dieses Feld geworfen und dadurch sich in eine gewisse Manier hineingearbeitet, der man, beim Mangel an Frische der Schaffungskraft, keinen Geschmack mehr abgewinnen kann. In den vorliegenden Quartetten findet man zwar hier und da manchen guten Gedanken, allein jedes einzelne Lied kann uns in seinem Totaleindrucke nicht mehr „packen". Der Humor ist trocken und die erstere Empfindung steif und hausbacken. So in Heft I, Nr. 3 „Lob des Bieres"; es ist doch etwas allzu philisterhaft. Manchmal taucht noch die alte Kraft wieder auf, so in Nr. 5 „Hochheimer". Wenn auch nicht besonders in der Erfindung hervorstechend, ist es doch von einem guten Weinhumor durchweht. Die Stelle „drum soll ein jeder guter Wein vom Rhein von Bordeaux oder Meißen" u. s. w. ist sehr gelungen, insbesondere haben die Worte „oder Meißen" eine entsprechende komische Wendung erhalten. Es dürfte dieses Lied wohl von allen sechs das meiste Glück machen. — E. K.

Instructives.

Für Pianoforte.

Julius Weiß, Op. 33. Jugend-Album. Vier Transscriptionen über beliebte schwedische Lieder mit Vermeidung von Octavenspannungen und mit Bezeichnung des Fingersatzes für das Pianoforte. Berlin, Trautwein. Nr. 1—4. à 10 Sgr.

Wir haben bereits bei Erscheinen früherer instructiver Werke des Hrn. Weiß dessen Erfahrung und Geschicklichkeit auf diesem Gebiete anerkannt und können dies auch bei vorliegendem Jugendalbum. Die schwedischen Volkslieder sind mit Geschmack und dem Zwecke entsprechend zu Clavierstücken umgestaltet, und werden für schon ein wenig vorgeschrittene Schüler eine angenehme und lehrreiche Unterhaltung sein.

Anton Rée, Barndams-Minder fem charakteristiske Smaastykker for Pianoforte. **Kopenhagen, Lose u. Delbanco. 1 Thlr. 20 Ngr.**

Der Componist giebt in diesem Werkchen fünf sehr ansprechende Kinderstücke, welche Talent und Geschick für dieses Genre verrathen. Dieselben heißen: Die Trompete, der Wagen, die Wiege, die Jagd und die tapferen Soldaten. Jedes einzelne Stück entspricht durch seinen Inhalt der Ueberschrift, die Behandlung des Instrumentes ist geschickt und zu einer lehrreichen Unterhaltung der Jugend zweckmäßig. Für weiter vorgeschrittene Schüler ist das Heft zu empfehlen.

F. X. Chwatal, Op. 105. Melodische Uebungsstücke für das Pianoforte. Mit Benutzung beliebter Volksmelodien ꝛc. zum Gebrauche beim ersten Unterricht. Heft III. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Vorliegendes Werkchen ist brauchbar für den Unterricht von Schülern, die über die ersten Anfangsgründe hinaus sind. Die Volks- u. a. Melodien sind nach der üblichen Art zu Uebungsstücken verwendet. — Neues bezüglich der musikalischen Pädagogik giebt jedoch der Verfasser nicht: es gleichen diese Uebungen denen, die er früher geliefert, und denen von Diabelli, Czerny ꝛc.

Für Pianoforte zu vier Händen.

F. X. Chwatal, Op. 102. Volksmelodien zum Gebrauche beim ersten Unterricht für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet und mit instructiven Variationen versehen. Magdeburg, Heinrichshofen. Heft III, IV, V. à 10 Sgr.

Diese Uebungsstücke sind zweckentsprechend und mit Geschick arrangirt, wie wir bereits bei Erscheinen der ersten Hefte sagten. Bei den Variationen namentlich hat der Componist auf technische Ausbildung gesehen, und es darf daher die Sammlung zum Unterrichte für Anfänger empfohlen werden.

Für Violine.

C. Böhmer, Op. 59. Zwölf Etüden für die Violine als Vorstudie für den Triller. Magdeburg, Heinrichshofen. 20 Sgr.

Der Componist dieser ansprechenden und zweckmäßigen Uebungen wurde zur Abfassung und Herausgabe dadurch bewegt, daß es zwar nicht an Trillerübungen in den verschiedenen Violinschulen fehlt, wohl aber an vorbereitenden Etüden, und daß durch blos trockene Exercitien auf einzelnen indifferenten Tönen der Schüler gelangweilt und ermüdet wird. Er giebt hier nun zusammenhängende Musikstücke, in denen auf diese nothwendigen Vorstudien Rücksicht genommen ist, die zugleich meistentheils auch für schon vorgeschrittene Schüler als nützliche tägliche Uebung dienen können, um sie in der ruhigen Bewegung des Bogens und des rechten Armes, so wie in der Fingerfertigkeit zu vervollkommnen. Wir empfehlen dieses praktische Werk der Beachtung der Lehrer und Lernenden.

Für Violoncell.

Maurice Ganz, Op. 31. Dix Pièces caractéristiques instructives, faciles et progressives pour le Violoncelle avec accomp. de Violoncelle ou de Piano. **Zehn charakteristische Musikstücke leicht und fortschreitend zur Uebung im Violoncellspiel ohne Daumenaufsatz. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.**

Dieses Werk eines in seinem Fache anerkannt tüchtigen Mannes verdient Lehrern und Schülern in jeder Beziehung empfohlen zu werden. Die gegebenen Uebungsstücke sind interessant und neben dem rein Technischen ist das Melodische durchaus nicht vernachlässigt. In einer kurzen Vorrede giebt der Componist eine Charakteristik der einzelnen Nummern und sagt, was er bezüglich des Technischen bei jeder einzelnen vorzugsweise im Auge gehabt. Statt weiterer Empfehlung lassen wir den Componisten selbst reden. Er sagt zu Anfange der Vorrede: Die zehn charakteristischen Musikstücke Op. 31 habe ich für Schüler geschrieben, welche bereits den ersten Unterricht mit Erfolg genossen haben: sie sind so eingerichtet, daß der Schüler, nachdem er die Stricharten, welche ich genau bezeichnet habe, vollkommen studirt hat und die Nüancen wiederzugeben im Stande ist, sie auch in kleineren Kreisen als Salonstücke vortragen kann. — Schließlich macht Hr. Concertmeister Ganz den Lehrer darauf aufmerksam, daß die Folge der Stücke für das Studium nach der Individualität des Schülers zu bestimmen ist.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. **№ 14.** Den 30. September 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zerstreute Blätter.

Von
Dr. **Eduard Krüger.**

Eine Frage, die menschlicher Scharfsinn oft aufgeworfen und nie beantwortet hat, ist die in tausend Gestalten immer wieder kehrende: Wie tritt das Allgemeine ins Besondere? Hegel findet sie so überaus naiv, daß er nicht leicht eine Gelegenheit vorüber gehen läßt, darüber zu spotten; doch ist sie freilich damit nicht erledigt. Die bekannteste Stelle dieser Art ist in der Logik 1, 168—169. Dort heißt es: „Manche setzen das Wesen der Philosophie in die Aufgabe, zu beantworten: wie das Unendliche aus sich heraus zur Endlichkeit komme. — Das Wahre ist: die Untrennbarkeit des Endlichen und Unendlichen ist ihr Begriff.“ —

Fast in allem systematischen Denken kehrt diese Frage wieder. Sei's, daß sie oft unvollständig, unverständlich aufgeworfen werde: Das ist nicht Grund, sie höhnisch zu verspotten, wo Einer im Bedürfniß der Wahrheit fragt. Die „vernünftige Frage“, welche z. B. Hegel verlangt, um vernünftig zu antworten, ist ein unmögliches Verlangen: denn wenn ich so klug bin, die rechte (d. h. die erwartete) Frage zu stellen, so bin ich eben nur ein gewandter Examinator, und bedarf der Antwort nicht zu meiner Belehrung. —

In der That aber ist jene Frage eine Grundfrage für alles höhere Denken. Wir vernehmen in wissenschaftlichen Lehrbüchern allerlei Dunkles, Regeln, Gesetze, Definitionen ꝛc., wir wünschen es zu begreifen; die Lehre hilft durch Gleichniß und Beispiel: hier ist ein Unendliches endlich geworden, doch nur in praktischem Sinne. Höher hinauf: es werden Zeitideen, ästhetische Systeme, philosophische Grundsätze der Kritik ꝛc. aufgestellt; gesetzt ich verstehe sie, habe sie begriffen; nun frage ich nach der Wirklichkeit, suche die Idee in den vorhandenen Erscheinungen lebendig zu fassen; da tritt Unendliches ins Endliche ein, — aber den Gang, die Verbindung, die Einheit leider begreifen wir nicht, was auch die Philosophie sage. — In diesem Sinne haben vor Jahrhunderten die aristotelischen Nominalisten und Realisten gestritten: Diese behaupteten, die Allgemeinbegriffe — z. B. Mensch, Thier, Blume, Weisheit, Glück ꝛc. hätten Wirklichkeit, existirten wirklich irgendwo als seiende Dinge; jene sagten das Gegentheil: nur die Sachen seien wirklich, die Allgemeinbegriffe seien bloße Namen, nichts Wirkliches. Der alte Streit, den die Zeiten bereits erledigt haben, erwacht dennoch in jedem Menschen- und Zeitalter aufs Neue, wie selbst

Hegels Worte beweisen — weil er in der Natur des Menschen und des Denkens liegt. — Die einfachste aller Antworten wäre: das *Urgöttliche* tritt im *Sohne* in niedere Wirklichkeit ein; hier wird das Allgemeine ein Besonderes im höchsten und einzigen Sinne. Aber diese Antwort ist vielen unserer Zeitgenossen dunkler als die dunkelste aller speculativen Antworten.

Dergleichen scheint nicht in eine künstlerische Zeitschrift zu gehören. Die Anwendung wird zeigen, wo sich der alte menschlich ungelöste Streit auch hier herbeidränge.

Ein speculativer Philosoph, im Hegel ergraut, fragte mich: wo tritt bei der Musik die Idee in's Leben? — Ich merkte, daß die Frage eine Verläugnung des Tongeistes hinter sich hatte, weil der Frager unmusikalisch, mithin die Frage mehr neugierig als wissenschaftlich gemeint war. Doch suchte ich mich zu fassen, that einige Gegenfragen und gewann das Ergebniß, daß er die allerdings vernünftige Frage stellen wollte: wo und wie werden die allgemeinen *natürlichen* Tonverhältnisse künstlerisch, wie werden sie zur Schönheit, wie bilden sich aus ihnen schöne Gestalten? Und fernerhin wollte jener Frager auch das Umgekehrte wissen; wo und wie treten die allgemeinen *geistigen* Verhältnisse in Töne ein, so daß die Töne Darstellungen des Geisteslebens sind?

Weil nun diese Fragen weder bei Hegel noch sonst, daß ich wüßte, Antwort finden, und sie dennoch der Ausgangspunkt einer jeden wahren ästhetischen Kritik sind oder sein müssen (bewußt oder unbewußt), so gab ich ihm die Antwort, wie sie mir aus wechselseitiger Arbeit im Wissenschaftlichen und Künstlerischen von selbst gekommen war.

1) Das Allgemein-*Natürliche* ist das *Urphänomen* der akustischen Reihe, welche wir vernehmen an der ausklingenden Saite, in den Naturtönen der Hörner, in den Schwingungen und Stößen der Orgelpfeifen, endlich auch durch mathematische Berechnung demonstriren als rationale Verhältnisse. Dieses natürliche Urphänomen ist nicht schön, nicht häßlich, denn es ist seelenlos. Es *wird* schön und häßlich, indem der Mensch, die wollende Seele, es ergreift. Der Mensch *vernimmt* den Ton, bildet ihn nach, legt seine Seele hinein, biegt ihn um nach Wohlgefallen: er *nimmt* das Vorhandene und gestaltet es: so wird aus dem starren Marmorblock die beseelte geschwungene Säule.

2) Das Allgemein-*Geistige* sind die Bewegungen des Gemüthes, die Schwingungen der Seele auf und nieder, nah und fern, weit und enge, empor gewandt zum Großen oder rückgewandt in's Beschränkte. Diese Schwingungen sind unwirklich, wenn sie nicht zum Wirken einen Leib finden, ein nachbildendes sinnliches Element. Dieses sinnliche Element ist der Ton, der in der Natur bereits vorhanden, nun von der Seele ergriffen und zum Leben gestaltet wird. Die Natur an sich ist geistlos, der Geist an sich ist naturlos: beides ungenügend, beides zu einander hingetrieben mit unwiderstehlichem Sehnen, bis sie einander ergriffen, vermählt, durchdrungen haben in Schönheit. So tritt das Unendliche ins Endliche, so *erscheint* der Vater im Sohne.

Jenes Urphänomen kann auch von geistiger Seite her bezeichnet werden als: die Wurzel alles Denkens in der Tonkunst. *Ein Ton* ist Nichts als ein leerer bedeutungsloser Körper; *mehrere* Töne sind Nichts ohne jene natürliche Beziehung der Grundharmonie des Duraccordes.

An jene Wurzel knüpft sich nun als Zweig und Laub die *Bewegung* durch die *Tonleiter*, das erste *Menschliche* im Tongebiet. Der Mensch nimmt den Grundaccord, singt ihn auseinander gebrochen, fühlt die Abstände und sucht sie zu füllen, indem er die Accordtöne *umsingt*, sie mit Zwischentönen lieblich durchwirket. Dies ist der Anfang der Tonleiter.

Aus gebrochenen Accorden und Tonleitern *nimmt* die Seele das ihr Entsprechende, das heißt: sie *vernimmt* ihre Verwandtschaft und Bedeutung, und *entnimmt* dann aus den vorhandenen nach Willkühr weite und enge Schritte, verwandte und fremde Harmonieverbindungen, um die geheimen körperlosen Stimmungen abbildend ans Licht zu bringen.

Bei diesen unvollkommenen Darstellungen nicht minder als bei den tiefsinnigsten Hegel'schen werden wir inne, daß *niemals* der Gedanke die Wirklichkeit völlig deckt, niemals das Wort die Sache, und so auch keine philosophische Beschreibung oder Erklärung jemals das ganze Leibliche wieder bringen, in vollendeter Weise darstellen kann. Jedesmal geht bei der Umdenkung etwas verloren. Das was verloren wird, ist keinesweges der schlechteste Theil des Vorhandenen, und nicht durch das hochmüthige Wort des Denkers über's Knie zu brechen: „das Unsägliche ist das Unvernünftige, blos Gemeinte" (Hegels Phänomenol. S. 86). Auch der unerschaffene Gott ist dem Menschen unsäglich, keiner menschlichen Rede ausschöpflich — und dennoch ist er die ewige Vernunft, und wer das Unsagbare unvernünftig nennt, spottet sein selbst und kennt die Liebe nicht. Eines Menschen

Herz ist tiefer und abgründlicher als der Mittelpunkt der Erde und ebenso unsagbar als dieser.

Alles Schöne ist ewig; was zeitlich an ihm, das ist das Schwindende, was die Kritik ergreifen mag zu demonstrabler Sagbarkeit; seine ewige Seite, die aller Herzen ergreift und beseligt, ist so groß und weltwaltend, daß sie alle Weltweisheit zersprengt.

Alle kritische Scholastik mit ihren wortredenden Standpunktigkeiten ist gut zu Streit und Lehre, nicht zu Schaffen und Genuß. Auch berührt zum Glück für Beide Eines das Andere wenig.

Ein volles Urtheil hat nur, wer über die Zeitlichkeit aufgeschwungen die Gestalten der Kunst nach ihrer ewigen Bedeutung wahrnimmt und im Herzen erwägt.

Bei dem was man Styl nennt, kreuzen sich auf wunderliche Weise Zeitliches und Persönliches, Allgemeines und Besonderes, so daß hier eben jene erste Frage am Platze ist nach dem Eintritt der Idee ins Leben. In und durch die persönliche Kraft des Genius erfüllt sich lebend die Idee, und wem es Ernst damit ist, jenem Eintritte nachzuspüren, der wird auf diesem Pfade den Eingang finden zu höheren Geheimnissen, und durch die Styllehre zur Ideenlehre übergehen.

Einige Beobachtungen dieses Gebietes werden das näher zeigen. Sollten sie zu leicht wiegen, wie gut, wenn gründlichere Beobachter dadurch erregt werden, Tieferes zu geben!

Sehr verschieden äußern sich sowohl Zeitalter als Personen im Gebrauch der Tonarten, der Fortschritte, der Modulationen.

Die früheste Zeit war einfach im Moduliren, jede spätere überbietet die frühere. Dieses ist ein vieler Orten bemerkbares Gesetz, daß z. B. im künstlerischen, sittlichen, praktischen 2c. Gebiete mit jedem Zeitalter die Beschleunigung wächst; auch hierin eine Bestätigung des Hegel'schen Satzes, daß jede spätere Periode alle früheren als Momente in sich faßt. So waren in der altgriechischen Kunst die Marmorbilder des Ageladas fast bewegungslos, die des Phidias bewegter, aber voll erhabener Ruhe in der Bewegung, fester gemessener Haltung selbst in Kampf und Schmerz; Praxiteles' Bilder entringen sich dieser Götterhoheit, um menschlich brausende Leidenschaften in verzückten bacchantischen Geberden darzustellen, bis endlich die alte Schönheit verschwindet in krampfhaften Zuckungen des Fleisches. — In gleicher Weise ist die rhythmische und metrische Haltung von Homer bis Euripides beschleunigt, desgleichen sprachen und sangen die Gothen, Franken, Schwaben, Angelsachsen langsamer als wir, und das musikalische Tempo ist von Bach bis Beethoven um mehr als das Doppelte beschleunigt, als wiederholte sich auch hier das (newtonsche) mechanische Gesetz der beschleunigten Bewegung. Jünglinge sprechen rascher als Kinder, Männer rascher als Jünglinge.

In gleicher Weise nun, mit späterer Reifekraft die früheren Blüthezeiten zusammen fassend, verkürzend, wiederbringend, überwogend, erfüllt sich auch die Modulation: die letzten Zeiten sind rasch, die früheren langsam im Moduliren. Hiermit verstehe ich sowohl die eigentliche Modulation, den Uebergang aus einem Ton in den anderen, als auch die Modulation in weiterer Bedeutung, das Verweilen einer Melodie in anderem als dem ursprünglichen Tone.

Das 16te Jahrhundert ist reich an edler kühner Modulation im Einzelnen, während der Grundbestand der Melodien sich in gleichmäßigen Tonarten bewegt; dabei sind die Verwandtschaften der Töne nach altkirchlicher Weise streng gemessen, und wenn auch gewaltige Wendungen z. B., durch die Verbindung des phrygischen und ionischen Kirchentones, uns überraschen, so ist dennoch eine Ruhe selbst in den heftigeren Wendungen, weil sie typisch gestaltet, d. h. nach herkömmlichen Gesetzen geformt sind.

Die Zeit des 30jährigen Krieges, mit welcher der Bruch der neuen Welt beginnt, beweiset ihre Signatur im Gebrauche der Septimen, welche anfangs als würziger Durchgang, bald als schmerzlicher Aufenthalt, hundert Jahre später als gewohnter Ausdruck des wachsenden Weltschmerzes in immer reicheren Gestaltungen auftritt, um endlich ebenfalls in seine Momente zerlegt zu werden, und aus sich die verminderten Septimen und Nonen zu erzeugen.

Die Tonarten ferner unterliegen einer ähnlichen periodischen Steigerung. Das 16te Jahrhundert hat fünf wesentliche Tonarten, die Kirchentöne: dorisch, phrygisch, mixolydisch, äolisch, ionisch (denn lydisch wird nicht gebraucht); das 17te und 18te geht allmälig zur einfachen Polarisirung des Dur und Moll über, hierin die logische Einseitigkeit des Zeitalters abbildend, das bald in monotonem Ja und Nein alles Geistesleben zu begreifen wähnte. In jene Einseitigkeit aber blitzt neues Leben hinein mit der Temperatur, welche auf die Chromatik der 12 (oder 24) Tonarten gegründet ist. Der Gebrauch dieser vielen Tonarten war jedoch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts noch sehr bescheiden; die entlegeneren vielbekreuzten 2c. kommen niemals als Grundton vor; nirgends findet sich in Scarlatti, Keiser, Telemann,

Händel ein Fis, Ges oder Des als Grundton. Die Ursache ist theils, daß damals die Temperatur noch neu, deshalb oft ungenau, unrein oder schwer verständlich war; theils die Bedeutung der Tonarten an sich, welche Winterfeld im Anfang des dritten Theiles seines „Evangelischen Kirchengesanges" so trefflich entwickelt hat. Wenn nämlich C-Dur den Charakter der einfachen farblosen Ursprünglichkeit trägt, so haben alle übrigen Tonarten an dieser Ursprünglichkeit Theil nach Maßgabe ihrer näheren oder ferneren Verwandtschaft, die der Quintencirkel darstellt.

(Schluß folgt.)

Praktische Bemerkungen

über die Aufführungen von

Wagner's Tannhäuser in Leipzig.

(Schluß.)

Der 2te Act befriedigt weit mehr und läßt wenig zu erinnern übrig. Die Sängerhalle ist, wenn auch nicht verschwenderisch, doch höchst anständig ausgestattet, der Blick in den Hof der Wartburg ist, obgleich etwas karg zugemessen, doch verständlich. Die Costüme sind durchweg gut und mit einem Geschmack ausgestattet, den wir mit Vergnügen anerkennen.

Der Verlauf des 2ten Actes ist so stetig und in Bezug auf scenische Anordnung im Ganzen so einfach, daß Verstöße der Regie kaum vorkommen können. In den Punkten aber, wo Feinheiten in der Anordnung sehr zweckmäßig wären, um den Eindruck zu erhöhen, bleibt Manches zu wünschen übrig, das, wie Alles früher Bemerkte, auf die einfachste Weise, lediglich durch Geschmack, ohne vermehrte Kosten, zu erreichen wäre.

Dies gilt zunächst vom Empfang der Edlen des Landes, durch den Landgrafen und Elisabeth. Dieser ist in Leipzig noch immer so steif und hölzern, daß man, trotz des vorgeschriebenen einzelnen Erscheinens jedes Paares, den Eindruck einer Recruten-Revue nicht los werden kann. Es genügt nicht, daß die einzelnen Gäste mit einem steifen Compliment abgespeist werden und sodann ihre Plätze so einnehmen, wie man ungefähr auf nummerirte Rang-Plätze sich begiebt: sondern der Landgraf muß sich mit den hervorragenderen Edlen, Elisabeth mit den ausgezeichneteren Damen, längere oder kürzere Zeit, je nach dem Rang, unterhalten, und sie sodann mit einer Handbewegung verabschieden. Der Landgraf darf mit Elisabeth nicht auf einem Platz stehen bleiben, sondern Beide müssen den vornehmeren Gästen einige Schritte entgegengehen, mit ihnen vertraulichere, wechselnde Gruppen bilden, u. s. f. Das Ganze erhält dadurch etwas Freies und Feines zugleich, fern von Steifheit und Zwang.

Dies würde sich in Leipzig mit um so geringerer Mühe erreichen lassen, da wir mit Vergnügen bemerkt haben, daß die hervorragenden Mitglieder des Theaters, die Hrn. Regisseure nicht ausgenommen, sich unter den Gästen befinden, um dem Empfang die Lächerlichkeit zu nehmen, welche bei Besetzung solcher stummen Rollen durch Statisten fast unausbleiblich eintritt.

Die mannichfaltigere und freiere Form der Cour liegt aber nur theilweise in der Hand der Einzelnen. Die Ueberwachung des Ganzen und die Anordnung zu einem wirklichen Ensemble liegt immer in der Hand des Ceremonienmeisters, sowohl bei Hofe, als auf dem Theater. Der Ceremonienmeister des letzteren ist aber der Balletmeister, der, wie wir schon bemerkten, in Leipzig ein eminentes Genie sein muß! Seine Haupttugenden sind eine übergroße Bescheidenheit und eine wahrhaft mädchenhafte Scheu und Zurückhaltung, weshalb seine Talente leider nie zur Geltung kommen können. Denn an solchen Punkten, wo es gilt, sich zu zeigen, ist er stets — abwesend. —

Ein solcher Punkt ist das stumme Spiel der Pagen, das in Dresden überaus reizend und mannichfaltig angeordnet ist. In Leipzig marschiren vier Pagen jedem Paar voraus, theilen sich und verschwinden, um dem nächsten Paar wieder als Vorreiter zu dienen. Bei der Losung zum Sängerkrieg marschiren sie abermals wie vier Trompeter auf, blasen ihr: „Wolfram von Eschinbach! Beginne!" mit wahrer Todesverachtung herunter, und verschwinden, um nicht wieder zu kommen, — was allerdings unter den obwaltenden Umständen sehr rathsam und zweckdienlich ist.

Zur Einführung der niederen Gäste genügt ein Page, zu der Präsentation der Vornehmeren gehören nicht mehr als zwei – welche aber durch stummes Spiel andeuten müssen, daß sie die Gäste wirklich einführen und mit Namen nennen. Zwei andere Pagen haben den Herren und Damen ihre Plätze anzuweisen und zwar, wie Pagen aus edler Familie und nicht wie Lohnkutscher. Ueber das weitere neckisch heitere Spiel der Pagen bei der Losung und bei dem Sängerkrieg; über die Neugier, mit der sie die Wahlurne vorlaut mustern; über das feine Begrüßen Wolfram's als ersten Sänger; über die wechselnden Gruppen zu den Füßen des Landgräflichen Paares

während der Gesänge; über die schüchternen und doch neugierig beobachtenden Stellungen während des allgemeinen Aufruhrs, rc. — Dinge, die so natürlich und doch so überraschend sind, daß sie zur Lebendigkeit der ganzen Hofhaltung wesentlich beitragen — darüber mag sich der Leipziger Balletmeister in Dresden des Näheren unterrichten. Die dazu erforderlichen Reisespesen werden reichliche Zinsen für das ganze Ensemble tragen, wenn der Leipziger Hr. Ceremonienmeister Augen und Gedächtniß besitzt. Geschmack und eigene Erfindung kann man, wie wir zur Genüge spüren, von ihm nicht verlangen, doch wäre schon das Beste geleistet, wenn er vermöchte, es den Dresdnern nachzumachen.

Der 3te Act bietet für das Decorative nichts Neues, aber für die Wartburg-Decoration gilt das schon beim ersten Acte Bemerkte in erhöhtem Maße. Durch die gänzlich verfehlte Luft- und Linear-Perspective, so wie durch eine ganz unnatürliche Beleuchtung, werden alle Situationen widersinnig. Sowenig man begreift, wie Elisabeth eine förmliche Reise zu dem Marienbild machen kann; sowenig man den gänzlichen Mangel an Ortssinn fassen kann, welcher Tannhäuser treibt, den Venusberg diesseit der Wartburg zu suchen, da er doch jenseit liegt; ebenso erstaunt ist man, daß das Gebiet der Frau Venus sich so weit erstreckte, daß sie ihre Versenkungen stundenweit vom Hörselberg anbringen darf. Widersinnig ist es endlich, daß der offene Katafalk der eben gestorbenen Elisabeth, der doch nur in die Kirche von Eisenach gebracht werden soll, stundenweit im Walde herumgeschleppt werden sollte, und noch dazu im Finstern!

So viel Inconsequenzen und Unmöglichkeiten ergeben sich aus dem mit dem denkbarsten Ungeschick angelegten Hintergrund, welcher für ein Liebhabertheater allenfalls ausreichend wäre, vom Leipziger Stadttheater aber, welches den „Tannhäuser" mit augenscheinlich bedeutendem Kostenaufwand hergestellt hat, baldigst verschwinden sollte! — Warum hat man sich vom Dresdner Decorateur keine Skizze ausgebeten? wollte es der Leipziger Decorationsmaler etwa besser machen?

Hier sei bemerkt, daß der Sarg der Elisabeth von der Wartburg herab nothwendig mit Fackeln oder Windlichtern begleitet werden muß. Denn es ist Nacht bis zu dem: „Er ist erlöst" — wo die Morgenbeleuchtung eintritt. In diesem Augenblick werden die Fackeln umgekehrt und ausgelöscht. Dies giebt dem Ganzen eine symbolische Färbung. Es ist kein Theatereffekt, den man beliebig weglassen kann, sondern eine höchst sinnige Allegorie, worüber man das Weitere im Lessing nachlesen könnte.

Endlich bedarf die Erscheinung der Venus im letzten Acte einer vollkommenen Umgestaltung im Arrangement. Es ist mehr als naiv, die Venus mit einigen Nymphen aus einer beliebigen Versenkung bei greller Beleuchtung, herauszuschieben und die ganze Gruppe so zu zwingen, auf dem beweglichen Bret ängstlich und gepreßt zu stehen. Das Arrangement kann, wiederum ohne die geringste Kostenvermehrung, ganz naturgemäß auf folgende Weise, wie in Dresden, geschehen.

Beim ersten Ton der bekannten Venusklänge verfinstert sich das Theater total. Die Wolkenvorhänge machen das Ganze unheimlich dunkel, und beim Wiedererheben des hinteren Vorhanges erblickt man dieselbe Felsenwölbung, welche im ersten Act hinter der ersten Coulisse den Venusberg abtheilt. Venus ruht auf ihrem Ruhebett, umgeben von tanzenden Nymphen, rc. dicht dahinter schließt ein schwarzer Hintergrund das Bild ab und gestattet nur eine schwachrosige Beleuchtung, die durch den Gasevorhang vor der Felsengrotte noch nebelhafter wird. — Venus verschwindet, indem sie, auf ihrem Lager zurückgeworfen, rasch in die linke Coulisse gezogen wird, und die Nymphen fliehen schnell seitwärts. Eine Versenkung ist gar nicht nöthig, und sogar störend. Der Beschauer muß den Eindruck des ihm bekannten Venusberges aus dem ersten Act vollkommen wieder erhalten, den er plötzlich herangerückt und ebenso plötzlich zur Seite wieder verschwindend sich denken muß. Venus steht in Leipzig auch viel zu weit nach hinten. Deshalb ist natürlich, daß die Sängerin, wegen zu großer Entfernung vom Orchester, nicht rein singen und daß man kein Wort von ihr verstehen kann.

Soviel über das Scenische. Es war schon zu Viel für den uns gestatteten Raum und doch ließe sich noch Mancherlei beifügen. Die Hauptpunkte glauben wir aber berührt zu haben. Ueber die Sänger wollen wir uns möglichst kurz fassen, da hier wenig zu ändern ist. Diese Kräfte sind einmal gegeben und können nicht über ihre Grenzen hinaus.

Frl. Fastlinger's Venus halten wir für ihre beste Rolle. Ihre Haltung ist so edel, ihr Spiel so verständig, ihr Costüm so gewählt, wie man nur wünschen kann. Sie giebt sich ersichtliche Mühe, die Rolle auch nach besten Kräften zu singen, kurz man sieht und hört, daß Frl. Fastlinger ihre Venus in Weimar einstudirt hat, die beste Empfehlung, die man ihr geben kann. Die Unreinheiten im Gesange des letzten Actes kommen, wie gesagt, meist auf Rechnung ihrer durch die Regie verfehlten Stellung zum Orchester. Wir können Frl. Fastlinger versichern, daß sie die Rolle der Venus mit weit mehr Geschmack und

Erfolg giebt, als Frau Howitz-Steinau, seeligen Andenkens, in Dresden.

Ganz vorzüglich ist Frau Günther als Hirtenknabe. Sie singt diese schwere Parthie goldrein, mit vollkommen ausreichender Stimme, und spielt den Knaben mit einer Natur und Wahrheit, welche eben Frau Günther allenthalben zu Gebote steht, und sie zur Perle des Leipziger Theaters macht. Zum Austausch für die vorgeschlagene Reise des Leipziger Balletmeisters nach Dresden, rathen wir Frl. Bredo, dieser Parodie des Hirtenknaben, in Dresden dringend an, nach Leipzig zu reisen, um sich von Frau Günther den Hirtenknaben einstudiren zu lassen. Doch fürchten wir, daß Frl. Bredo niemals rein singen lernen wird!

Hr. Schott giebt den Landgrafen recht anständig. Wir hören und sehen ihn weit lieber, als Hrn. Conradi in Dresden, der unsere Geduld mit seinem Kauen der Töne, das zuweilen in förmliches Würgen ausartet, auf sehr harte Proben stellt. Hrn. Schott's Tonbildung (und Mundstellung!) ist zwar nichts weniger als musterhaft und sein Spiel ist nicht gewandt zu nennen — wer aber Hrn. Conradi in Dresden als „Kartenkönig" angestaunt hat, der wird noch immer wünschen müssen, Hrn. Schott als Landgrafen nach Dresden versetzen zu können. —

Hr. Behr als Biterolf ist sehr gut, wie überhaupt Hr. Behr ein so verständiger Sänger und Spieler, kurz ein so respectabler Künstler in jeder Hinsicht ist, daß man Leipzig zu seiner Acquisition nur Glück wünschen kann. Der kleine Walther, Hr. Schneider, könnte freilich besser sein; doch fällt seine Stimme gegen die Widemann's keineswegs durch bedeutenden Contrast auf. Gegen Tichatschek verschwand Hr. Schneider freilich spurlos, doch das ist nicht anders zu verlangen.

Ueber Elisabeth ist leider nicht viel zu sagen. Frl. Mayer giebt sich viel Mühe — wo aber keine Stimme mehr ist, da ist nicht viel zu machen. Ihre Aussprache ist unerträglich, ihre Manier der Tonquetschung artet immer mehr aus — kurz, Frl. Mayer kann der Elisabeth nicht mehr gewachsen sein und wir machen ihr daraus keinen Vorwurf. Daß sie aber durch vermehrtes lebhafteres Spiel, namentlich während des ganzen Sängerkrieges, ihrer Rolle mehr Interesse verleihen könnte, ist nicht zu läugnen. Eine Sängerin, deren Mittel versagen, kann durch Spiel sehr Viel gut machen, ja sogar theilweise verdecken. Das möchte Frl. Mayer sich wohl überlegen!

Ueberhaupt verlangen alle Partien in Wagner's Kunstwerken ebensoviel Spiel als Gesang, weil sie eben dramatisch sind. Den Rollen wird nicht minder geschadet, wenn der declamatorische Ausdruck und die Mimik, als wenn die Tonbildung mangelhaft ist. Das Erstere kann man erreichen, durch Fleiß und Ausdauer — das Letztere nicht, sobald die Stimmmittel zu versagen anfangen. — Lebhafteres Spiel und deutlichere Aussprache sei bei dieser Gelegenheit sämmtlichen Mitgliedern des Leipziger Theaters anempfohlen, namentlich aber Frl. Mayer, von der man kein Wort versteht.

Wir kommen jetzt zu Hrn. Brassin. Was dieser Herr, dem die Natur eine unzweifelhaft schöne Stimme verliehen hat, sich von der Rolle des Wolfram v. Eschinbach für Ideen gemacht hat, mag der Himmel wissen. Wenn wir ihm aber überhaupt eine Auffassung zugestehen sollen, so ist es, gelind gesagt, die eines Raubritters, der jeden Morgen zu seinem Privatvergnügen einige Gefangene abschlachtet. Er singt eigentlich nicht, sondern schreit den Landgrafen, Elisabeth, 2c. an, als ob sie Alle taub wären. Seine Stimme ist ebenso ergiebig, als sie leider auch ungebildet ist, und dadurch kommt eine unerträgliche Roheit in die ganze Rolle. Man kann sich für diesen Wolfram nicht im Mindesten interessiren und findet es höchst begreiflich, daß eine Elisabeth keinen Geschmack an einem solchen Minnesänger finden konnte. Schon sein Aeußeres ist finster und seine Manieren sind durchweg renomistisch, studentenhaft. Man glaubt einen Vampyr oder Othello, aber keinen Wolfram zu sehen.

Mit welcher unvergleichlichen Zartheit, Weichheit und Grazie giebt Mitterwurzer diese Rolle! Dieser wahrhafte Künstler fühlt ebenso tief, als er vernunftgemäß denkt und handelt. Deshalb ist schon sein Erscheinen in blonden Locken, welche dem Manne immer etwas Kindliches, Sanftes verleihen, gewinnend. Jede seiner Stellungen ist plastisch, die Mimik ist durchdacht und fein, der Gesang durchgängig weich und minnehaft. Kurz, Mitterwurzer ist in Allem der complette Gegensatz von Brassin.

Hier liegt die Frage sehr nahe, warum Hr. Brassin, der Mitterwurzer doch mehrere Male in seiner Rolle gesehen hat, auch nicht das Geringste von ihm angenommen und gelernt hat? hält Hr. Brassin sich vielleicht für besser und gebildeter? glaubt Hr. Brassin von einem Mitterwurzer nichts lernen zu können? das wäre doch eine fabelhafte Verblendung! — Man erlaube uns, nur eine Stelle in der Rolle Beider zu vergleichen und dann dem Leser zu überlassen, welche Auffassung die künstlerischere ist. —

Der Landgraf hat so eben die Aufgabe an die Sänger gestellt, „der Liebe Wesen zu ergründen." Es sind nur wenige Minuten Zeit, um sich zur Improvisation zu sammeln. Tannhäuser hat nicht viel zu überlegen, denn er ist seiner Sache gewiß.

Wolfram aber verfällt augenblicklich in Nachdenken, er sammelt sich möglichst rasch, denn er weiß, die Minuten sind kostbar. Der Ruf der Pagen: „Wolfram v. Eschinbach, beginne", schreckt ihn nicht aus gedankenlosen Träumen, sondern unterbricht nur den Gedankenfaden, den er gesponnen hat. Er steht nicht zum ersten Male vor dieser Versammlung und ist ein geübter Sänger, dennoch ist der leise Schreck, den die Aufforderung hervorruft, verzeihlich, und eine Schüchternheit beim Beginn erklärlich. Grüßend verneigt er sich ringsum; langsam und feierlich tritt er dann dem Zuhörerkreis näher, um durch den Blick Elisabeth's nicht verwirrt zu werden, und knüpft, noch ohne bestimmte Gedankenfolge, nur das Ziel im Auge, an die Gegenwart harmlos an, indem er beginnt:

„Blick' ich umher in diesem edlen Kreise",

Man hat Wagner den lächerlichen Vorwurf gemacht, daß die Sänger nicht fertige Lieder, sondern mehr freie musikalische Ergüsse darbringen. Widerlegte sich dieser Ausstellung nicht schon durch die ganzen Wagner'schen Kunstintentionen, so müßte Jedem, der Mitterwurzer als Wolfram, so wie wir eben schilderten, beobachtete, klar werden, daß diese Musik gar keine Liedform haben kann. Die Musik muß recitativisch beginnen, weil das Ganze eine Improvisation ist. Mit dem Gedankenfluß der Worte kommt erst nach und nach der der Melodie. Eine abgeschlossene Form trägt stets den Charakter des Vorbereiteten und Eingelernten, den, hier zu verlangen, widersinnig ist.

Von dem Augenblick an, wo Wolfram, seiner Ideenfolge Raum gebend, zu dem „einen Sterne" aufblickt und von Elisabeth's Auge nun nicht mehr verwirrt, sondern begeistert wird, kommt ein rascher Fluß in das Ganze — Wolfram wird fortgerissen, er vergißt wo er ist, er glaubt die Liebe zu besingen und besingt doch nur Elisabeth. Seine Liebe zu ihr ist identisch mit dem Wesen der reinen Liebe — er schildert sich und — plötzlich sagt ihm ein Blick in dem Saal wo er ist. Er fährt sich über die Stirn, um die Bilder zu verwischen und um sich zu sammeln. Halb beschämt, sich vergessen und mehr verrathen zu haben, als er wollte, schließt er rasch und kehrt still, in sich gekehrt zu seinem Sessel zurück. Der Zuruf der Menge: „Gepriesen sei dein Lied!" kann in diesem Moment nur disharmonisch in sein Inneres dringen, denn er sang nicht für diese da, sondern für sie allein, und was er sang, war nur ein Selbstgespräch seines Herzens.

Das Alles erfinden wir nicht — das Alles sagt uns das stumme Spiel und der Ausdruck in Wort und Gesang Mitterwurzer's. Wie peinlich und trivial muß dagegen Brassin uns erscheinen. Er tritt kaum einen Schritt vor, stemmt die Harfe schon lange vor Beginn des Sanges ein, als könnte er es nicht erwarten, wirft den Kopf herausfordernd zurück, und zeigt durch sein Benehmen, daß das, was er zu singen hat, schon lange fertig ist, daß er es in Proben einstudirte und nur herzusagen braucht. Er schreit die Versammlung an, wie ein commandirender General, schreit ohne Wechsel und Steigerung bis zum Schlusse fort und kehrt dann so triumphirend auf seinen Sessel zurück, als hätte er eine große Heldenthat vollbracht!

Ist das Auffassung? wie unendlich viel könnte Hr. Brassin von dem stillen, blonden Sänger lernen, dessen heiße und verschwiegene Liebe uns rührt, ja uns hinreißt, ihn zu lieben; dessen ganzes Wesen so rein und unveränderlich treu und edel bleibt, auch dann noch, wie Alles für ihn verloren! Man sehe Hrn. Brassin, wie er Tannhäuser zum Sarg der Elisabeth hinschleift, wie ein Blutdürstiger, der einem Opferthier den Hals abschneiden will. Und man sehe Mitterwurzer, wie er, selbst zusammenbrechend, den noch elenderen und doch glücklicheren Freund zum Sarg des hingegangenen Engels geleitet mit einem Blick Tannhäuser's Erlösung umfaßt, und ihre Vereinigung und seinem unendlichen Schmerz, dem keine Linderung wird, als einst, wenn er auch bei Jenen ist! — Solche Züge Mitterwurzer's sind des besten Schauspielers ebenbürtig — Hr. Brassin glaubt aber genug gethan zu haben, wenn er nach verbrauchter Sängermanier die Couliſſe umschreit! —

Hr. Widemann als Tannhäuser ist bei Weitem besser, er giebt sich ersichtliche Mühe, zu spielen, aber seine Auffassung der Rolle hält mit dem Willen nicht Schritt. Er giebt sich in seinen Effecten und in seinen Mitteln zu rasch aus, und weiß dann nicht, was er weiter beginnen soll. Er bleibt somit zu sehr auf gleicher Linie und wird monoton. Die Hauptpointen gehen dadurch meist verloren. Tichatschek ist in vielen Rollen (z. B. in Oberon und Euryanthe) oft so gedankenlos im Spiel, daß man doppelt überrascht ist, den Tannhäuser von ihm so richtig und lebhaft spielen zu sehen: der Grund sei, welcher er wolle — wäre Hr. Tichatschek in allen Opern so wie im Tannhäuser, wir würden mit Freuden bekennen, daß er ein eben so trefflicher Künstler, als er uns der liebste und uns begeisternde Sänger ist. Roger möchte freilich Tannhäuser noch anders spielen, aber im Gesang thut es Tichatschek in dieser Rolle Keiner zuvor und gegen Widemann's Spiel ist das Tichatschek'sche unvergleichlich gut.

Hätte sich der Referent in den Grenzboten den Tannhäuser früher wo anders, als in Leipzig, an-

gesehen, so würde er nicht so ganz verkehrte Dinge in's Blaue hinein behauptet haben, die alles Grundes entbehren. Hat sich dieser Tadler im Professorton Tichatschek recht angesehen, so wird er z. B. über die berühmte Stelle: „Mein Heil ruht in Maria" aufgeklärt sein, bei welcher er den Wald vor lauter Bäumen nicht gesehen hat.

Venus ruft aus: „Kehr' wieder, schließt sich dir das Heil" — nämlich das der Kirche, denn so eben ist von Kirchenbann und Buße die Rede gewesen. Dies beweist uns einestheils, daß Tannhäuser diese Begriffe noch keineswegs ganz vergessen hat, und anderentheils leitet es ganz natürlich zum Gedankengang des Folgenden ein. Bei Venus' Ausruf: „das Heil!" — fährt sich Tichatschek über die Augen und deutet an, daß Begriffe in ihm wach werden, die lange schlummerten. Er frägt: Mein Heil? — (Pause.) Die Jugend-Reminiscenzen, die angelernten Begriffe, welche ein guter Katholik so am Schnürchen hat, daß er sie oft genug gedankenlos hersagt — (wie der Ausruf: „Jesus Maria" bei jeder Gefahr und jedem Schreck zur Genüge beweist) — werden plötzlich wach — der Hinweis auf den Bann führt ganz natürlich zur Kirche überhaupt, und der erste Gedanke jedes Katholiken, sobald er überhaupt noch an Kirche denkt, macht sich in dem ganz natürlichen Ausruf Luft: „Mein Heil ruht in Maria!" Das ist Tannhäuser so geläufig, daß er sich jetzt verwundert, daß ihm das nicht schon früher einfiel. Aber nicht minder ist er erstaunt, daß diese noch halb gedankenlos ausgesprochene Reminiscenz, die so viele hundert Mal im Leben ohne die geringste Wirkung ausgesprochen wird, hier so wunderbar überraschende Folgen hat und ihn aus einer Lage befreit, aus der er keines sicheren Auswegs sich klar bewußt war. Er ruft nicht zur Maria, damit sie ihn befreie, sondern das Zauberwort befreit ihn, weil er es zur rechten Stunde ausruft.

Dies macht uns Tichatschek vollkommen klar, und beweist sich dadurch als denkender Künstler. Ein schöner Moment, den Widemann eben so wie diesen verfehlt, ist der Schluß des zweiten Actes. Der Bann ist ausgesprochen, Tannhäuser ist geknickt. Er hat sich verrathen, sich durch die Hitze des Kampfes, durch Uebermuth und Eitelkeit dahin treiben lassen, das unglückselige Zauberwort: „Venusberg" auszusprechen und sich sein Heil dadurch auf immer zu verschließen. Dies ist der poetische Gegensatz zum ersten Act mit der gleichen Wirkung, Alles von sich zu stoßen. Der Gesang der Pilger giebt noch Hoffnung auf Erlösung — Tannhäuser ruft: „Nach Rom" und ist in diesem Augenblick schon der Büßer, der Heil suchende Pilger. Langsam und gebrochen geht er ab, sein Geist ist schon nicht mehr hier, sondern in Rom. So faßt Tichatschek ganz richtig den Moment auf. Widemann aber schreit: „Nach Rom" und läuft ab, als wenn er den Postwagen versäumt hätte, der ihn dahin fahren sollte! So unterscheidet sich eine tiefe Auffassung von einer oberflächlichen! —

Wie unübertrefflich Tichatschek die Erzählung der Pilgerfahrt im dritten Act auffaßt, ist allseitig anerkannt. Jeder mittelmäßige Künstler muß an dieser Stelle scheitern, weil die Wirkung unmittelbar langweilig wird, sobald sie nicht hinreißend ist. Darum ist hier Tichatschek mit seinen colossalen Mitteln und seinem unübertrefflichen Ausdruck in Spiel, Wort und Ton recht eigentlich an seinem Platz. Wie die Erzählung der Pilgerfahrt der entscheidendste Punkt im ganzen Drama für den Werth des Sängers ist, so ist die darauf folgende Erscheinung der Venus der gefährlichste Moment für den Spieler. Wagner hat das Zeitmaß dieser Scene unterschätzt, er hat das praktische Bedenken nicht genug erwogen, wie diese Scene im Spiel durchgeführt werden kann, ohne zu hohe Anforderungen zu stellen. Von dem Augenblick an, wo Wolfram ruft: „Halt ein, Unseliger", bis da, wo Venus wieder versinkt, ist kein Sänger im Stande, ein gesteigertes Spiel zu entfalten. Man begreift in der That nicht, warum Tannhäuser, der Verbitterte, Verstoßene, der Alles verloren giebt und Venus selbst anruft, als Venus nun erscheint, so lange zaudert, sich ihr in die Arme zu werfen. Es dauert wohl volle fünf Minuten, bis Wolfram das Zauberwort: „Elisabeth" findet, und fünf Minuten sind für einen Verzweifelten eine Ewigkeit. Er bedarf keiner fünf Minuten, sich in's Wasser zu stürzen, wie viel weniger, sich Venus' Liebreiz zu ergeben, da er ohnehin durch seine Erzählung sich hinlänglich erhitzt und noch mehr verbittert hat, um nicht viel Umstände zu machen, sondern jedenfalls bereit ist, zur That unmittelbar zu schreiten. —

Was soll Wolfram thun, um Tannhäuser so lange zurückzuhalten? Beide sind einen Augenblick geblendet, dann verwirrt, dann rathlos, dann aber auch entschlossen, was zu thun ist. Bleiben sie unthätig, so lange Venus singt, so fragt man natürlich, warum Tannhäuser nicht zugreift, da er sieht und hört, was ihm allein noch begehrenswerth ist. Beginnen aber beide Freunde zu ringen und zu kämpfen, so ist nicht abzusehen, wie ein fünf Minuten langer Kampf auszufüllen ist. In dieser Scene genügen uns auch Tichatschek und Mitterwurzer noch nicht — aber wir zweifeln, ob diesen schweren Anforderungen überhaupt ein Sänger genügen kann, und finden eben darin die Schwäche dieser Scene. Ein geschickter

Strich in der Partitur würde das Räthsel am Einfachsten lösen, das, wenn es auch in idealer Auffassung durch den Dichter-Componisten in klarster Entwickelung besser gelöst werden könnte, doch niemals in Vollkommenheit zum Ausdruck und zur Darstellung gelangen wird.

Ein Weiteres hier zu sagen, wäre nicht am Platz. Wir fürchten, schon zu sehr in's Detail gegangen zu sein, haben aber bei dieser kleinen und nur aphoristischen Arbeit die Schranken auf's Neue lebhaft empfunden, welche, mehr noch als durch das Machtgebot der Redactionen, der Kritik durch das Publikum gesetzt werden. Man will jetzt Alles kurz und flüchtig, in Feuilleton-Artikeln abgethan sehen und mag sich mit eingehenden Kritiken so wenig mehr befassen, als anderseits die traurige Gewißheit im Voraus feststeht, daß derartige Besprechungen auch von Denen nicht berücksichtigt werden, denen sie gelten. Man genügt mithin nur einem inneren Drange, sich auszusprechen und die an sich gemachten Erfahrungen und Beobachtungen auf das Allgemeine zu übertragen. Man erfüllt somit eine Pflicht gegen das Kunstwerk, dem man das trefflichste Gedeihen wünscht und eine allseitige gerechte Anerkennung verschaffen möchte, durchdrungen von dem Gedanken, daß derartige Kunstwerke von der Menge nur dann in ihrer ganzen Größe gefaßt und in allen Nüancen verstanden werden können, wenn die Darstellung derselben eben so meisterhaft ist, als die künstlerische Intention ihres Schöpfers.*)

Hoplit.

Aus Darmstadt.

Ferien bei dem Theater. Oper und Personalveränderungen dabei. Quartetts. Dilettanten- und Mozart-Verein.

„Die Tage von Aranjuez sind nun vorüber!" So können die Künstler des Darmstädter Hoftheaters vergleichungsweise ausrufen, wenn sie nach ihren jährlichen Sommerferien, welche über drei Monate dauern, wieder in die Heimath zurückkehren. Allein sie kehren nicht in den Zwang eines übertriebenen, unleidlichen Kunsttreibens zurück, der die nöthige Freiheit des Künstlers beengt und seine Kunst zu einem Geschäfte macht; nein, sie kehren zu einem Institute zurück, bei dem, seiner Geschichte getreu, die Kunst als eine schöne Gabe des Himmels zur Veredlung der Menschen angesehen wird. Und wäre eine solche Freiheit nicht für jeden Musentempel zu wünschen, wo es irgend die Verhältnisse möglich machen? Wirkt nicht das Reisen, das den Künstler zeitweise aus dem fesselnden Einerlei seines gewöhnlichen Kreises herausreißt, und die dabei stattgefundenen Erlebnisse und gemachten Erfahrungen augenscheinlich auf die frischere und lebhaftere Auffassung, auf das bessere Begreifen, und mit Einem Worte auf die vollkommenere Lösung seiner Aufgaben ein? Und wenn der Künstler in den ihm gegönnten Erholungsintervallen auch nur der Natur, ihrer Anschauung und Bewunderung lebt, — welche günstige geistige und körperliche Einwirkung muß dies auf seine Lebensbeschäftigung haben! Wie müssen seine Empfindungen erhöht, auf's Neue gekräftigt und zu seinem edeln Berufe tüchtig gemacht werden! Wahrlich, ich muß Darmstadt darum glücklich preisen, da seine Künstler unter einer Aegide leben, die mit wohlwollenden Gesinnungen auf Alles Bedacht nimmt, was irgend der Kunst dienen und sie fördern kann! —

Was die Oper in Darmstadt betrifft, welche von dem Großherzog ganz besonders in Protection genommen wird (er besucht wie der Großherzog Ludwig I. in der Regel die Proben, und spricht gegen den ihm in der Loge zur Seite befindlichen Hoftheater-Director Tescher seine Bemerkungen und Befehle aus), so kann man von ihrer Thätigkeit in dem verflossenen Winter 18$\frac{5}{5}\frac{2}{3}$ meistens nur Rühmliches erwähnen. Man gab im Ganzen beinahe 60 Aufführungen, bei welchen die Meyerbeer'schen Werke, sowohl was Musik als Scenerie betrifft, eine besondere Erwähnung verdienen, da sie stets Bühnenbilder bieten, wie sie gewiß nur Theater ersten Ranges vorzuführen im Stande sind. Indessen waren auch die älteren Meisterwerke vertreten, unter welchen einer vortrefflichen Aufführung der Armide von Gluck sehr lobend gedacht werden muß. Außerdem waren die Vorstellungen, wobei der Tenorist Ander von Wien als Gast thätig war, von außergewöhnlicher künstlerischer Bedeutung. — Ueberhaupt aber kann man der Darmstädter Oper, wie ich schon im Eingange bemerkte, die Anerkennung nicht versagen, daß stets ein höheres Streben bei ihr waltet, und daß sie durch die edlere Wirksamkeit ihrer Mitglieder und durch ihre dadurch meistens hervorgerufenen abgerundeten Vorstellungen sich als ein wirkliches Kunstinstitut charakterisirt. — Die nun bald beginnenden Wintervorstellungen des Hoftheaters haben das Personal so ziemlich wieder vereinigt, welches den Sommer über auf eine Weise

---

*) Obiger Artikel befindet sich schon seit längerer Zeit in unseren Händen. Wir geben ihn, da das darin Gesagte auch jetzt immer noch seine Anwendung findet. D. Red.

in alle Weltgegenden zerstreuet war, die Erwähnung verdient: Eine ziemliche Anzahl der Schauspiel-Mitglieder, angeführt von den Regisseuren Pirscher und Birnstill, wirkte bei der Unternehmung in London mit, bei welcher auch der Concertmeister und bekannte Contrabassist August Müller als Musikdirector engagirt war, die Damen Marx und Rotter, sowie die HH. Pecz, Pasqué und Wachtel waren in Aachen und Wiesbaden anhaltend als Gäste thätig, und endlich waren noch mehrere Mitglieder des Orchesters in Amsterdam während des Sommers bei Concerten mitwirkend ꝛc. ꝛc. — Personal-Veränderungen sind durch den neu engagirten Hofcapellmeister Schindelmeisser (seither in Wiesbaden, und als Ramplaçant für den wegen seiner langen Dienstzeit nur für besondere von dem Großherzoge zu bestimmenden Aufführungen reservirten rühmlichst bekannten Hofcapellmeister W. Mangold angestellt), durch die Entbindung des Hofmusikdirectors Schlösser von seiner Thätigkeit als Violinspieler und seine Ernennung als zweiter Dirigent, endlich durch den Abgang des famösen Bassisten Reichel, sowie mehrerer tüchtiger Orchestermitglieder eingetreten. Die bevorstehende Wintersaison wird sowohl dem neuen Kapellmeister als auch den für Reichel engagirten Bassisten Gelegenheit geben, ihr Talent geltend zu machen. Man wird sich, wie allgemein verlautet, in diesem Winter besonders für die Werke von Richard Wagner interessiren und sie zur Aufführung bringen. Sehr schön! —

Darmstadt hat beinahe 30,000 Einwohner; es ist weder Fabrik- noch Handelsstadt, birgt aber einen bedeutenden Grad von Intelligenz und Bildung. Darmstadt hat eine Oper, welche als eine der geachtetsten Kunstinstitute anerkannt ist, und welche Epochen hatte, die sie berechtigten, mit den Bühnen ersten Ranges zu rivalisiren. Darmstadt hat eine Kapelle, welche von jeher, sowohl hinsichtlich der Anzahl ihrer Mitglieder als auch hinsichtlich ihrer Qualität, in die erste Linie zu stellen war. Darmstadt hatte sich endlich immer solcher Fürsten zu erfreuen, welche, ohne Crösus zu sein, dennoch mit echt humanen und wahrhaft aufopfernden Gesinnungen Alles unterstützten und zu befördern suchten, was auf Künste und Wissenschaften, und also auf den Fortschritt und die geistige Entwickelung Bezug hatte. Und dennoch ging diesem Darmstadt vor Kurzem noch ein Genuß in der Kunst ab, dessen sich alle Städte von einiger Bedeutung schon lange zu erfreuen haben; wir meinen solche musikalische Aufführungen, in welchen die Meisterwerke von Haydn, Mozart und Beethoven für Streich-Quartett zu Gehör gebracht werden. Da dies nun sehr unbegreiflich ist, so wollen wir auch den Versuch nicht machen, die Ursachen davon zu untersuchen; sie liegen jedenfalls in sehr eigenthümlichen Verhältnissen, sind auch vielleicht da zu suchen, wo man sie gar nicht vermuthen sollte. Um so mehr wurden alle Freunde dieser schönen Musikgattung überrascht und zur freudigsten Anerkennung aufgefordert, als endlich gegen das Ende des Jahres 1852 von den HH. Niederhof, Leidhecker, Wack und Büchler (sämmtlich Kammermusiker und die tüchtigsten Streichinstrumentalisten bei der Hofkapelle) mit vier Sitzungen der Anfang zu diesem Genusse gemacht wurde. Die Aufführungen waren zwar nicht förmlich öffentlich, aber es war doch jedem Musikfreunde ermöglicht, daran Theil zu nehmen. — Wie die genannten Künstler ihre Aufgabe gelöst haben, darüber wollen wir uns später und zwar nach dem zweiten Wintercyklus einige ausführliche beurtheilende Bemerkungen erlauben. Vor der Hand sei nur der von ihnen gebotenen Werke gedacht, und zugleich erwähnt, daß sie sich jedesmal des ungetheiltesten Beifalls von Seiten der zahlreich versammelten Zuhörerschaft zu erfreuen hatten. Erste Sitzung: Quartett von Haydn (B-Dur, Op. 76, Nr. 4); zweites Quartett von Mozart (D-Moll); erstes Quartett von Beethoven (F-Dur). Zweite Sitzung: Quartett von Haydn (Op. 76, Nr. 3, C-Dur); erstes Quartett von Mozart (G-Dur); fünftes Quartett von Beethoven (A-Dur). Dritte Sitzung: Quartett von Haydn (Op. 76, Nr. 6, Es-Dur); viertes Quartett von Beethoven (C-Moll); Quartett von F. E. Fesca (Op. 34, D-Dur). Vierte Sitzung: Quartett von Haydn (Op. 64, Nr. 5, D-Dur); sechstes Quartett von Mozart (C-Dur); siebentes Quartett von Onslow (G-Moll). — Man ersieht schon aus diesem Programm, daß es der Mühe werth war, die Sitzungen zu besuchen, und darf zugleich behaupten, daß durch die Ausführung selbst einer anspruchsvolleren Kritik genügt wurde. Für Darmstadt ist somit durch diese Quartetten eine neue Aera des Genusses gegründet worden.

Von musikalischer Bedeutung in Darmstadt ist außerdem noch der Dilettanten- und Mozart-Verein. Ersterer fährt fort, unter der Leitung des bekannten Componisten und in jeder Hinsicht gewandten Hofmusikdirectors C. A. Mangold, die gebildetere Welt in Darmstadt mit der Aufführung von größeren Werken, Oratorien ꝛc. zu erfreuen. Diese Aufführungen haben, von einem Theil der Hofkapelle unterstützt, was Auffassung und Ausführung betrifft, in der Regel sehr anerkennungswerthe Resultate; nur Schade, daß sie nicht öffentlich sind, und daß daher

gar Mancher, der Interesse daran nimmt, davon ausgeschlossen bleibt. Daß aber dieser Liebhaber-Verein denjenigen Theil der Hofkapelle, welcher bei den Oratorien thätig ist, Beethoven'sche Symphonien aufführen läßt, wie dies einmal im verflossenen Winter geschah, können wir aus verschiedenen Gründen nicht billigen; denn erstens ist mit einer oder zwei Proben, die gewöhnlich nur stattfinden, nichts Höheres bei der Aufführung zu erzielen, anderntheils aber scheint es uns unpassend und mit der Tendenz eines Gesangvereins für Liebhaber nicht im Einklang. Diese ist, sich durch eigene Mittel an der Kunst zu erfreuen und vielleicht nur die Elemente zur Unterstützung zuzuziehen, welche sich eben nicht in seinem Kreise vorfinden. Einer Künstler-Corporation allein die Musik ausüben zu lassen, während die Dilettanti die Hände in den Schoos legen und zuhören, finden wir nur bei öffentlichen Concerten am Platze. Der Mozart-Verein steht schon längere Jahre unter dem tüchtigen Kammermusikus Niederhof und bethätigt wie der Dilettanten-Verein nicht allein im Allgemeinen eine solide Richtung in seinem Wirken, sondern bietet auch, wenn man nicht gerade den schärfsten Maasstab anlegt, in der Regel recht Effectvolles mit seinen Productionen. Es ist dies ein Zeugniß für die Intelligenz seines Directors und für die Liebe zur Sache von Seiten seiner activen Mitglieder, welche aus jungen Leuten aus dem Beamten-, Bürger-, Kaufmanns- und Künstlerstande zusammengesetzt sind. Der anständige und gemüthlich-fröhliche Ton, welcher in diesem Verein und in seiner Gesellschaft herrscht, liefert aufs Neue den Beweis, daß die schöne Kunst der Musik auch ein Hauptmittel ist, die Menschen in friedlicher Weise zu einigen, ihre Freude zu fördern und auf ihre höhere Moralität einzuwirken. — Schade, daß der Mozart-Verein sich zuweilen Aufgaben stellt, welchen er nicht immer gewachsen ist; wir meinen den Vortrag von einfach besetzten Gesangquartetten, welche musikalisch schwer sind. Da eine längere unausgesetzte Uebung, außerdem aber auch wirklich angenehme und mehr als leidliche Stimmmittel nothwendig sind, um sie zur richtigen und effectvollen Geltung zu bringen, so muß man stets darauf bedacht sein, eine Auswahl zu treffen, welche die Fähigkeiten und die Mittel der Ausführenden nicht überschreitet: Besser Einfacheres und gut, als Schwierigeres und mittelmäßig! —

Die hier gebotenen Auseinandersetzungen der musikalischen Zustände Darmstadts werden hoffentlich soviel Interesse für das Allgemeine bieten, daß Sie, sehr geehrter Hr. Redacteur, ihre Aufnahme freundlich gestatten. Da man ferner die Ueberzeugung in sich tragen darf, daß es mit der Intention dieser Blätter im Einklang ist, wenn die Kunstbestrebungen einer so reiche Mittel in sich schließenden Stadt wie unsere Residenz auch specieller besprochen werden, so dürfte sich ihr neuer Correspondent mit der nächsten Frühlingslerche leicht wieder anmelden, und Ausführlicheres geneigter Berücksichtigung empfehlen. Einstweilen möge dies hier genügen. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die Sängerin Frl. Meyer, bisher in Dresden, hat ein Engagement bei der Prager Bühne angenommen.

Edmund Singer ist nach Weimar als großherzoglicher Hofvirtuos berufen worden.

Der bisherige Chordirector am Leipziger Theater, Hr. Robert Radecke, hat diese Stellung aufgeben müssen, weil er seiner Militärpflicht in Preußen genügen muß. Er wird als Freiwilliger in das Kaiser-Alexander-Regiment in Berlin eintreten. Hr. Theodor Hentschel ist bereits zum Chordirector der Leipziger Bühne ernannt worden.

Der Tenorist Hr. Beck, früher in Weimar, ist in Leipzig als Tannhäuser wiederholt aufgetreten, hat aber ebenso wenig gefallen, als bei seinem ersten Gastspiele.

Musikfeste, Aufführungen. Die Münchener königliche Kapelle beabsichtigt in der nächsten Zeit ein Mozartsfest in Lindau am Bodensee zu veranstalten, das zwei Tage lang dauern wird.

Am 12ten September würde die Gedächtnißtafel an dem Geburtshause C. M. v. Webers zu Eutin in Gegenwart von 350 Sängern enthüllt. Auf der Tafel selbst stehen die Worte: „In diesem Hause ward geboren C. M. v. Weber, getauft zu Eutin am 20sten November 1786, gestorben zu London den 5ten Juni 1826." Da der Geburtstag Weber's nicht auszumitteln war, mußte man sich darauf beschränken, seinen Tauftag auf der Tafel zu nennen.

Vermischtes.

Man schreibt aus Pesth: Pepita de Oliva tanze nicht „Göthe", wie Fanny Elsler, aber doch — Casanova!

Walther v. Göthe, der Tonkünstler und Enkel des großen Dichters, ist großherzoglich Weimarischer Kammerherr geworden.

Im Laufe des nächsten Monates wird in Leipzig unter Leitung des Organisten Herrmann Schellenberg eine

große geistliche Aufführung mit Hinzuziehung bedeutender Gesangskräfte für einen milden Zweck stattfinden. Zur Aufführung wird kommen eine der bedeutendsten, noch unbekannten Cantaten J. S. Bach's mit Orchester und Orgelbegleitung und der 129ste Psalm von Wilsing, ein sehr bedeutendes Werk für vier Chöre mit großem Orchester, über welches demnächst auch eine Besprechung in diesen Blättern erscheinen wird. Dem Psalm, wie der Cantate werden dem Charakter der aufzuführenden Werke entsprechende Orgelvorträge des Hrn. Schellenberg vorausgehen.
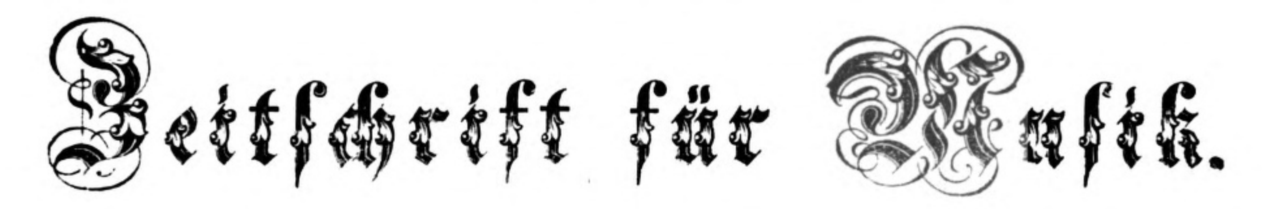
Das Musikfest zu Carlsruhe wird in den Tagen vom 3ten bis 6ten October stattfinden, und die Chöre und Kapellen von Darmstadt, Mannheim und Carlsruhe werden dabei thätig sein. Zur Aufführung kommen: die Tannhäuser-Ouvertüre, das Finale aus Loreley, die 9te Symphonie, Ouvertüre zu Struensee, Festgesang für Männer von Schiller, componirt von Liszt, die drei ersten Theile der Symphonie: Romeo und Julie, endlich Finale und Hochzeitslied aus Lohengrin. Joachim und v. Bülow werden dabei als Solisten auftreten.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. № 15. Den 7. October 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zerstreute Blätter.

Von

Dr. Eduard Krüger.

(Schluß.)

Hiernach möchten wir einige Anhaltpunkte zur Styllehre hinstellen, Anderen zur Beachtung und glücklichen Erweiterung. Zunächst von Lieblingstonarten und Lieblingsmodulationen einzelner Tonsetzer.

Händel hat die schönsten und reichsten Chöre meist in den erstverwandten Tonarten C-, F-, D-, B-Dur gesetzt. Einzelne Oratorien zeigen überwiegende Neigung zu bestimmten Tonarten; so waltet im Israel C-Dur vor, im Messias D- und E-Dur nebst deren Mittelgliede A-Dur, und als Gegengewicht G-Moll und A-Moll. — Im Maccabäus D-, F-, B-Dur, zwischen welche G-Moll und C-Moll einige Mal eintreten. Die Modulation Händels bewegt sich sehr einfach so, daß gewöhnlich nur die beiden Dominanten zum Sitz der transponirten Melodie gewählt werden; seltener gebraucht er die Mediante, und zwar diese meist in der Mitte feierlicher langgedehnter Sätze. —
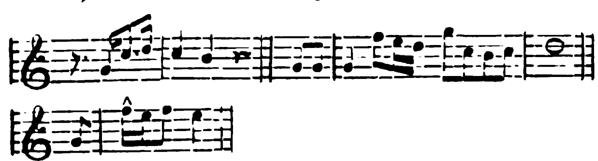
In diesen beiden Punkten ruht die Größe Händels, daß er innerhalb des kleinen Modulationsgebietes so reiche Fülle des Gesanges auszugießen weiß, und daß er jede Tonart zu voller gründlicher Entfaltung bringt. — Als stehende Schlußformel gilt ihm die Quartquinte auf der Dominante, worauf dann der Septimenaccord und der tonische Grundaccord folgt.

Seb. Bach hat zwar, wie wir aus dem temperirten Clavier wissen, alle Tonarten mit gleicher Gewandtheit und Wahrheit des Ausdrucks beherrscht; dessenumgeachtet gehen viele seiner größeren Massensätze, vocale und instrumentale, in den einfacheren oder erstverwandten Tonarten. Größere Mannichfalt als bei Händel zeigt sich darin, daß häufiger Dur und Moll gewechselt, auch über die ersten fünf Tonarten (C, F, G, D, B) hinausgegangen wird. Ueber vier Kreuze und Bee hinaus geht er niemals außer im temp. Clav. Dieses thut auch Mozart nicht, daß er fünffache Vorzeichnung als Grundtonart gebrauchte; bei allen Früheren bis zu Mozart's Tode ist dieses außerordentliche Reizmittel entweder unbekannt oder ungewöhnlich, während in unserem Jahrhundert nicht blos diese häufig, sondern auch die einfachen Tonarten selten geworden sind seit Beethoven's Tode. Viele von den „Allerneusten" gebrauchen C-Dur nicht anders, als wenn sie etwas ausgezeichnet Dummes und Ungesalzenes sagen wollen, was man höflicherweise naiv nennt.

Bach's Modulation ist von der Händelschen, obwohl äußerlich gleichzeitig, doch fast um ein Menschenalter unterschieden. Hervor tritt der häufigere Gebrauch der verminderten Septimen, auch die Modulation in die Mediante wird häufiger, doch immer als schwärmerische Steigerung gebraucht, niemals als mattgesungener Ueberoruß verlebter Augenzwinkerer wie bei Jacob Meier Beer und Donizetti. — Eigenthümlich ist Sebastian Bach die Einführung des Quartsextaccordes vor dem Schlusse, welche Händel noch nicht und Beethoven nicht mehr hat. Seb. Bach gebraucht aber, seiner Weise gemäß, die jedes Kunstgebild als einzig selbstständiges ausarbeitete, weder den Quartsextaccord als stehende Formel wie Mozart, noch die verminderte Septime wie Beethoven, noch die Quintsexte wie Mendelssohn, sondern indem S. Bach das gesammte Tongebiet rein und vollkommen beherrscht, ist ihm jedes Gebild an seiner Stelle lebend, vollgültig, sonderlich gebildet, daher die gemüthliche Trivialität unmöglich, stehende Formen fast unfindbar. Wo er noch am meisten typisch oder stereotyp verfahren, das sind die zeitgemäßen Gesellschaftsstücke, Suiten genannt, die sich von der späteren Sonatenform vornehmlich darin unterscheiden, daß sie in allen Sätzen gleiche Tonart haben. Wie sich das Gleichnamige flieht, so ist auch in diesen Suiten der Zusammenhang minder streng als in der Sonate, deren höhere Einheit eben durch die Verschiedenheit des Tones der Einzelsätze erwirkt wird.

Im Ganzen und Großen also ist an dem Heros Sebastian dieses vor Allem zu bewundern, daß er so wenig in stehende Gewohnheiten und Lieblingsphrasen gebannt ist. Am meisten scheint dieses noch der Fall in seinen Vocalien, am wenigsten in seinen Instrumentalien. Die höchste Freiheit der Formen herrscht in seinen Fugen und Orgelsachen, die strengere Gebundenheit in seinen Recitativen und Arien. In diesen letzteren sind mir als häufigere Wendungen aufgefallen:
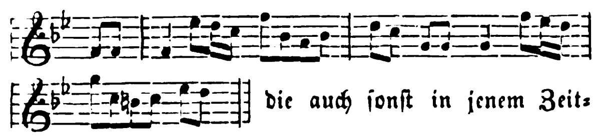
1) Die Melodienanfänge mit der Dominante:
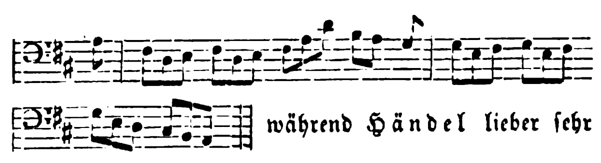


2) Die Melodienschlüsse zärtlich naiver Ueberraschung, sanft und weich sich hinabschwingend:



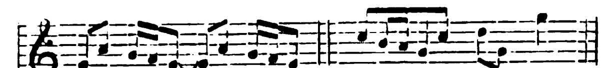
3) Sequenzen oder gleichförmig und unmittelbar wiederholte Melodientheile, aus der Grundtonart transponirt:



die auch sonst in jenem Zeitalter beliebter waren als jetzt; eigenthümlich ist bei Seb. Bach, daß sie auch in gedehnteren Sätzen, und oft in die Secunde transponirt vorkommen:



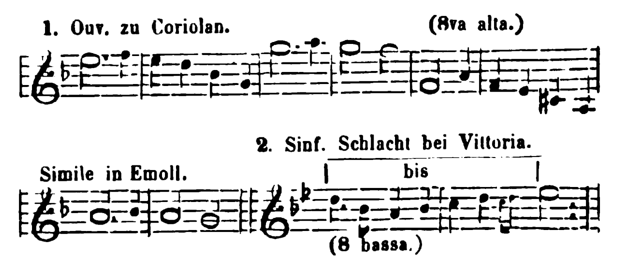
während Händel lieber sehr kurze, oft eintactige Sätzchen nimmt, wie die bekannten:

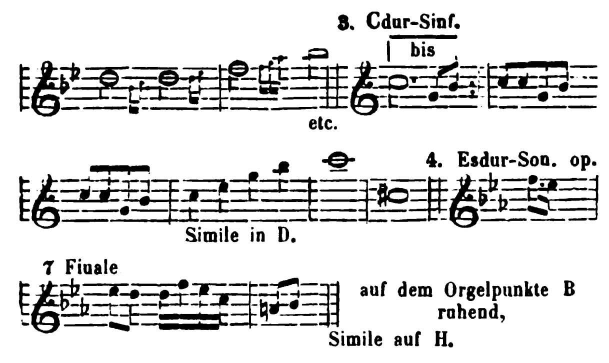


diese aber meist in die Dominante umsetzt. Auch darin ist H. von B. unterschieden, daß er (H.) die Melodienanfänge lieber vom Grundtone ausgehen läßt.

Unter die harmonischen Sonderlichkeiten (aber Schönheiten!) ist bei S. B. zu rechnen die häufige Zusammenstellung von Secunde und Terz — ob Accord, Durchgang oder Zögerung? hat man wohl kritisch gefragt: einerlei, wunderbar gewaltig wirkts oft, namentlich in Orgelsachen.

Beethoven's Modulation ist in vielen Stücken der Bachischen näher verwandt als selbst die der Zeitgenossen Bach's. Zunächst ist auffallend die Neigung zur Transposition in die Secunde, die Mozart sehr selten, Haydn einigemal hat; Beethoven braucht diese Art gern bei ungewöhnlichen, gespannten, überraschenden Melodien, sogar mehr als doppelt an einer Stelle:
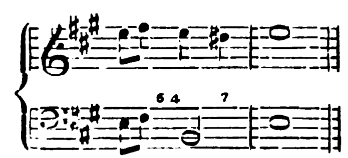




Dieses sind nur die bekanntesten, doch schlagend genug, um die Eigenthümlichkeit nachzuweisen. Das zweite Beispiel ist dadurch merkwürdig, daß es eine zwölftactige Melodie vier Mal bringt, in kleinen Secunden erhöht, drei Mal vollständig, das vierte Mal verkürzt. — Die kleine Secunde in solchen Sequenzen ist wiederum etwas Auffallendes; diese hat auch Chopin in den Masurken oft sehr glücklich und dämonisch überraschend gebraucht.

Sodann hat Beethoven mit Bach gleich die Neigung zur Prolepsis d. h. Vorausnahme des Schlußtones — worüber ich früher in d. Bl. v. 1843 unter den Titel „von den Uebergängen" ausführlicher gehandelt habe. — Im Harmonischen endlich ist auffallend, daß Beethoven nicht, wie Mozart und Haydn, den Quartsextaccord als regelmäßige Schlußformel gebraucht, sondern fast durchgängig den Septimenaccord; dagegen hat B. oft die Quartsexte in der Mitte auftreten lassen, und zwar unvorbereitet, was einen stolzen hochfahrenden Eindruck macht, und z. B. wunderschön wirkt im Coriolan:



weit überraschender noch in der 9ten Symphonie, wo es im ersten Satze und im Adagio mehrmals geschieht. Seb. Bach hat die frei eintretende Quartsexte auch, doch wohl nur selten, z. B. in dem achtstimmigen Motett (Sammlung von Breitk. u. H. Heft 1 S. 40 Zeile 2 Tact 3):



Außerdem liebt Beethoven die Nonenaccorde wie Mendelssohn die Quintsexten. — Nonen-, Quartsexten und Prolepsen hat Schumann häufig in Beethoven'schem Style.

Beethoven's Lieblingstonart ist C-Moll: in dieser hat er mehrmals seine herrlichsten Eingebungen ausgeströmt. Die drei Hauptwerke dieser Art: C-Moll-Symphonie, Claviersön. Op. 3, und Phantasie für Clav. Orch. u. Chor haben sogar denselben Modulationsgang der Hauptsätze: C-Moll, As-Dur, C-Moll, C-Dur — eine bei B. häufige Wendung, die in verkürztem Maße vorkommt in der D-Moll-Sonate Op. 29, 2.

Hierin weicht Mozart am schärfsten ab von Bach und Beethoven. Die große Modulationsordnung, d. h. die Tonordnung der Hauptsätze zu einander, ist bei Mozart die allergewöhnlichste und naheliegendste, nämlich die Dominantenverwandtschaft, wo dann meist das Adagio in die Tiefe geht, daher die Unterdominante die beliebtere Wendung, z. B. in der C-Dur-Symphonie, den beiden D-Dur und vielen Claviersonaten. In Mollsätzen dagegen, z. B. der G-Moll-Symphonie, liebt auch Mozart die Mediante als Gegensatz, und zwar die untere gleich Beethoven nicht wie S. Bach die obere. — Sequenzen hat Mozart nicht häufig, dann aber gewöhnlich in Händel'scher, nicht Bach'scher Weise. Unmittelbare wörtliche Wiederholungen eines Motivs in derselben Tonart hat Beethoven aus rhythmischen Rücksichten häufig, z. B. in der Pastorale und C-Moll-Symphonie, Coriolan, jedesmal vier- oder achttactig; Mozart wohl nur in der G-Moll-Symphonie zu Anfang ein paar Mal.

Lieblingstonarten bei Mozart sind Es-Dur und D-Dur, C hat er seltener als Bach und Beethoven — Weber hält sich am liebsten in A und As-Dur, Spohr und Spätere gehen über die vierfache Vorzeichnung oft hinaus, und haben nicht blos in der Wahl der Grundtonart, sondern auch in dem Fortschritt der Modulationen (innerhalb des einen Tonsatzes) eine bunte und rasche Beweglichkeit, die man als Hauptprädicat der sogenannten Romantiker bezeichnen mag. Dieses kann, wie jede Einseitigkeit, in Krankheit auslaufen, so daß über fortwährendem Moduliren alle stehende Melodie verloren geht, über der Bewegung die Schönheit, über dem Suchen das Gefundene, das habende Gut. Hierüber, weil es die Gegenwart noch anrührt, ein ander Mal.

Aphorismen über Elementarunterricht im Clavierspiel

von

Albert Schröder.

I. Man beginne den Unterricht im Clavierspiel nie mit dem Erlernen der Noten, weil dieser Anfang stets etwas Abschreckendes, namentlich für Kinder hat; man suche vielmehr den Schüler, damit er Lust bekomme, nicht blos zum Clavierspiel, sondern auch für die Clavierstunde, von vornherein auf eine ihm angenehme Weise zu beschäftigen. Dazu ist besonders geeignet der Anfang mit rhythmischen Sätzchen. Der Lehrer spielt dem Schüler kleine (ein- bis viertactige) rhythmische Motive (anfangs auf ein und derselben Taste, später auf mehreren, höchstens aber auf fünf Tasten) vor und zwar so, daß sie der Schüler nur hört, das Anschlagen der Tasten aber nicht sieht. Der Schüler sucht sich nun die angeschlagenen Tasten nach dem Gehör auf und spielt das Motiv nach. Durch diese dem Schüler stets interessante Uebung wird die Bildung des Gehörs und des Tactgefühls angebahnt.

II. Hierauf folgt das sehr leichte Erlernen der Tasten, und daran schließt sich das der Noten. Letzteres bewerkstellige man aber nie dadurch, daß man dem Schüler gleich viele Noten aufschreibt und ihn diese auswendig lernen läßt, sondern man schreibe ihm die fünf Noten von der ersten bis zur dritten Linie auf, ohne ihm nur die Namen derselben zu sagen. Der Schüler übt nun seinen Ueberblick oder das Gesicht für Noten durch öfteres Aufschreiben dieser fünf Noten nach Angabe des Lehrers und erfährt dann, wo diese auf dem Clavier liegen. Er braucht gar nicht zu lernen, die Note auf der ersten Linie heißt so, sondern liegt da. Die Namen lernt er kennen, ohne sie zu üben, denn es folgen nun kleine Stücke, aus diesen fünf Noten bestehend (in lauter ganzen Tönen, die rechte Hand mit Octavenerhöhung oder auch blos mit einer Hand zu spielen), die der Lehrer Secondo begleitet, die übrigen Noten im System folgen auf dieselbe Weise sehr bald, und so lernt der Schüler durch den Gebrauch der Noten diese sehr leicht und schnell kennen.

III. Der Anschlag muß im Anfange stets kräftig und fest sein, des deutlichen Spiels wegen. Im ersten Jahre darf der Schüler gar nicht erfahren, was Piano ist.

IV. Zu den Tonleitern schreite man nicht so bald, da diese sehr lange entbehrlich sind; zum leichtern Erlernen derselben aber in motu recto gebe man dem Schüler folgende zwei Regeln. (Ich spreche von den Tonleitern in C-, G-, D-, A-, D-Dur und A-, E-, C-, G-, D-Moll, also von denen mit demselben Fingersatz und die immer zuerst durchgenommen werden). 1) Die beiden dritten Finger schlagen stets zu gleicher Zeit an. Danach ist leicht zu ersehen, ob, aufwärts in der linken, abwärts in der rechten Hand, der dritte oder der vierte Finger überzusetzen ist. 2) Die beiden ersten Finger kommen nur bei dem Haupttone der Tonleiter zusammen, in der Mitte aber der erste mit dem zweiten.

Ueberhaupt plage man den Schüler nicht mit dem Auswendiglernen: auf die Taste kommt der Finger; sondern er merke nur, in welcher Ordnung folgen die Finger? Hat er diese Ordnung inne, so kann er mit der C-Dur-Tonleiter auch alle oben angeführten Scalen.

Man verweile übrigens bei der C-Dur-Tonleiter nicht so lange, bis diese Tonleiter ganz fertig gespielt wird, sondern da sie fast die allerschwierigste ist, gehe man sehr bald zu denen mit Obertasten. Durch die folgende wird die vorige leichter. — Jede folgende muß der Schüler selbst nach dem Gehör auffinden.

V. Mit der Haltung der Hand nehme man es bei kleinen Kindern im Anfange nicht zu genau. Eine zu große Strenge hierin gleich von vornherein könnte dem Schüler leicht eine Plage werden, da er auf gar zu Vieles zu achten hat. Erst nach zwei-, dreijährigem Spielen, wenn gründliche Fingerübungen angestellt werden, wende man hierin Strenge an, es ist nicht zu spät dazu. Für den Erwachsenen, der das Clavierspiel beginnt, gilt indessen diese Regel nicht.

VI. Das vierhändige Spiel treibe man nur so lange, als es zum Erlernen der Noten nöthig ist. Man schreite so früh als möglich zu den Baßnoten (bei deren Erlernung ebenso wie bei den Violinnoten verfahren wird und wo der Schüler die Secondo-Partie übernimmt), und dann schnell zum zweihändigen Spiel. Denn das vierhändige, anfangs zu viel betrieben, ist höchst schädlich: einmal weil die Hände, namentlich die linke, nicht auf die rechte Weise beschäftigt werden; ferner der Schüler sein Gefühl für Tact nicht übt (da er sich immer nach der Begleitung des Lehrers richtet); sodann das Notenlesen verabsäumt wird (da bei den sehr häufigen, oft ausschließlichen Octavengängen der Schüler nur eine Linie verfolgt); und endlich weil dem Schüler das Alleinüben vierhändiger Musikstücke uninteressant ist.

VII. Eine sehr zu empfehlende, weil Gewandtheit im Lesen befördernde, Uebung ist die, daß man den Schüler ein kleines Stück durch bloßes Vorspielen lehrt und ihn dieses dann notiren läßt. Zu demselben Zwecke verhilft das Nachschreiben von Melo-

dien, die der Lehrer vorspielt und der Schüler, ohne daß er Tasten sieht oder den Tact erfährt, nachschreibt. Dies setzt voraus, daß der Lehrer den Schüler schon vertraut gemacht hat mit den Intervallen, welches leider immer auf die lange Bank geschoben, wenn nicht gar ganz verabsäumt wird. Ebenso unterlasse man nicht, rhythmische Sätzchen nach dem Gehör notiren zu lassen.

VIII. Junge, anfangende Lehrer verfallen gar zu leicht in die Schwäche, durch äußerst schnelle Erfolge die Eltern ihrer Zöglinge von ihrer, der Lehrer, Tüchtigkeit überzeugen zu wollen. Da wird denn ein Stück unter allerseitigem Angstschweiß ein- und abgepaukt, ohne das Verderbliche zu bedenken, was dadurch verübt werden kann. Meine Ansicht ist, daß in den ersten zwei Jahren gar kein Stück bis zum Vorspielen eingeübt werden darf. Man bedenke erstlich, wie viel Zeit dazu gehört, einem Anfänger ein Stück, was sich nur einigermaßen zum Vortrag eignet, leidlich sicher einzuüben! Um wie viel weiter könnte er in dieser Zeit durch neue fortschreitende Stücke gekommen sein! Zweitens, ist nun so ein Stück wirklich einexercirt: sicher ist's doch nicht in den Fingern, der Schüler aber findet Gefallen an dem, was er nun schon kann! und spielt, statt seiner Aufgabe, immer selbstvergnügt dieses sein Lieblingsstück, fängt an, schneller zu spielen, hier und da einen andern Finger, ganz ad libitum, zu nehmen, kommt so in das Wischen und kann sich mit diesem Stückchen in Grund und Boden hinein verderben. Darum im Anfange: immer weiter! Jedes Stück soll deutlich und bestimmt gespielt werden, aber nicht schnell und ganz fertig, das ist unnöthig. An dem nachfolgenden, um ein Weniges schwierigeren Stücke macht der Schüler schon so viele Fortschritte, daß ihm nun das vorige leicht wird. Durch das stete Weitergehen im Anfange werden die wirklich schnellen Erfolge erzielt. Soll und muß aber etwas vorgespielt werden, so wähle der Lehrer dazu ein Stück, was dem Zögling leicht wird, an dem er sich also nicht verderben kann. — Ich mußte in meinem achten Jahre den chromatischen Galopp von Liszt, der weit über meine Fähigkeiten war, lernen, und diese Piece kann ich bis zum heutigen Tage nicht spielen, obgleich sie mir, wenn ich sie jetzt zum ersten Male spielte, leicht werden würde.

IX. Um dem schon ein wenig vorgerückten Schüler ein Vergnügen zu machen, was zugleich nützlich ist, phantasire der Lehrer mit ihm à quatre mains, und zwar Stücke in gleichmäßiger Bewegung z. B. Tänze, Märsche, Menuetts, Scherzi u. s. w. Der Schüler begleitet Secondo, nach Angabe des Lehrers, der ihm zuruft: Tonika, Dominante, Untermediante u. s. w. Dazu ist weiter nichts erforderlich, als daß der Schüler mit dem tonischen Dreiklange und dem Septimenaccorde Bescheid wisse.

Dresdner Musik.

VII.

Franz Liszt und H. v. Bülow.

Das Winterabonnement mit seinen neuen Opern und neuen Anstrengungen ist vor der Thür. Die „Saison" der Clarinett- und Hornsoiréen, der declamatorischen Uebungen und sonstigen Kunstgenüsse im zufriedenen Kreise der Dresdner Kunstenthusiasten, verspricht eine „Fülle der Gesichte", die ich „trockner Schleicher" nicht stören werde. Sie mögen „ein Leben im Tode" leben. Mit ruhiger Ergebung sehen wir der Zukunft entgegen, und hätten zunächst die Pflicht zu erfüllen, über die musikalischen Erlebnisse der vergangenen Monate Rechenschaft zu geben.

Der vergangene Sommer bot in der That manches Bemerkenswerthe und Lobenswerthe, wenn auch nicht eben Großes und Neues. Darüber summarisch zu berichten sei uns aber diesmal noch geschenkt, weil ein musikalisches Ereigniß vom neuesten Datum unsere Aufmerksamkeit für heute gefesselt hält, und uns Raum und Stimmung fehlt, den Quartalbericht mit der Betrachtung dieser Erscheinung zu verbinden. Denn auch am Horizont des Dresdner Musiklebens tauchen zuweilen Meteore auf, die man ausschließlich verfolgen muß, weil sie unwiderstehliche Anziehungskraft üben. Man möchte sie fesseln, sich zur Freude und Erquickung, doch sie ziehen unaufhaltsam vorüber, und so sei es wenigstens versucht, sie in der Erinnerung festzuhalten.

Streng genommen gehören diese Tage des reinsten Kunstgenusses, die wir hier erlebten, nicht in den Kreis der Besprechung eines Correspondenten, der nur die Aufgabe hätte, über solche Kunsterscheinungen zu berichten, welche Allen gleich zugänglich sind. Denn ist auch der Mann, der vierzehn Tage in unserer Mitte weilte, ein öffentlicher Charakter der edelsten und bedeutendsten Art, so entzog er sich doch zum Bedauern Vieler der Oeffentlichkeit und gestattete nur dem engeren Kreise seiner Freunde und Verehrer einen Einblick in sein reiches und tiefes Künstlerleben. Aber da ich niemals auf den Ehrentitel eines Recensenten oder Correspondenten ex officio Ansprüche machte, so sei mir diese kleine Episode auch gestattet, die gehörig zu rubriciren und zu kritisiren, zu lesen oder zu überschlagen ja in Jedermanns Belieben steht. Das Herz ist voll und der Mund geht über — das

ist trivial gesagt ungefähr dasselbe, was die Aesthetiker par excellence mit „innerer Berechtigung" zu bezeichnen belieben. Unsere Berichte sind ohnehin nicht für Solche geschrieben, welche an den Zweigroschenconcerten von Hünerfürst und an den von Krebs dirigirten Opern des Dresdner Hoftheaters so vollsättigende Nahrung für „Geist, Gemüth und Publicität" finden, daß sie aus Gesundheitsrücksichten alle Extrafest- und Feiertage meiden müssen, um ihre Gemüthsruhe nicht zu stören.

Unsere Festtage waren nicht die der Aufführung der „Festoper" Titus, mit der Errungenschaft von vier Trompeten und drei Posaunen — sondern es waren die Tage, wo Franz Liszt in unserer Mitte weilte.

Liszt ist eine Erscheinung, mit welcher der Priester von der „historischen Schule", der Fanatiker der „Tradition" und der „specifische Musiker" mit seinen Consequenzen niemals fertig werden kann, weil eine solche Persönlichkeit absolut über seinen Horizont hinausragt, dahin, wo des Philisters Gedankenwelt mit Bretern vernagelt ist. Er zieht es daher vor, sich durch eine solche Erscheinung lieber ganz unberührt und unbeirrt zu lassen. Und das ist gut, denn

Daran erkenn' ich die gelehrten Herr'n!
Was Ihr nicht tastet, steht Euch meilenfern;
Was Ihr nicht faßt, das fehlt Euch ganz und gar;
Was Ihr nicht rechnet, glaubt Ihr, sei nicht wahr;
Was Ihr nicht wägt, hat für Euch kein Gewicht;
Was Ihr nicht münzt, das, meint Ihr, gelte nicht.

Aber auch Die gerathen in ein Labyrinth höchst beunruhigender Geistessymptome, welche Liszt, indem sie ihn zu classificiren sich anstrengen (weil ihnen jede Kunsterscheinung nur in sofern Werth und Bedeutung hat, als sie sich gehörig rubriciren läßt), vollkommen zu begreifen meinen, wenn sie ihn als „Virtuosen" unter ihr anatomisches Messer bringen.

Ist es auch eine unbezweifelte Thatsache, daß Liszt alle technischen Schwierigkeiten der Claviatur mit vollendeter Meisterschaft und unnachahmlicher Auffassung spielend beherrscht, daß Liszt die künstlerische Bedeutung und Tragweite des Pianoforte auf eine bis dahin unerhörte Weise ausbildete und erweiterte, und somit der Schöpfer einer neuen Schule ward, deren Schüler freilich selbst Meister von ähnlicher Begabung sein müssen, wenn sie nicht an ihrer selbstgestellten Aufgabe wirkungslos zu Grunde gehen wollen, — so ist damit doch nur Wenig gesagt, um das Verständniß Liszt's Denen anzubahnen, welche seine Mission noch nicht kennen oder nicht anerkennen wollen. Das Virtuosenthum ist ein Begriff, welcher in seiner, durch die Zeit festgestellten und unleugbar sehr zweideutig gewordenen Bedeutung, nicht mehr auf Liszt paßt. Es war höchstens ein Durchgangspunkt, durch welchen dieser, so wie viele andere geniale Künstler vor ihm, zu einer universellen Bedeutung sich hindurcharbeiteten, so daß man wohl sagen kann, Liszt ist eine der bedeutendsten musikalischen Kunsterscheinungen der Jetztzeit, nicht weil sondern trotzdem er der hervorragendste Pianoforte-Virtuos unserer Zeit ist.

Ein Beweis dafür liegt schon darin, daß es den Virtuosen von Fach, welche sich so gern zu Liszt's Collegen hinaufschrauben möchten, höchst unheimlich und niederschlagend zu Muthe wird, wenn sie Liszt's eigenen Werken und dessen Auffassung fremder Werke gegenüber gestehen müssen, „daß es die Finger allein freilich nicht thun", während sie selbst doch Alles erreicht zu haben glauben, wenn sie die mechanischen Schwierigkeiten der Liszt'schen Compositionen mechanisch bewältigen können. In sofern ist Liszt relativ incommensurabel und steht über seiner Zeit, mit seinem Geiste einer Zukunft zugewandt, deren Bedingungen er mit zwingender Nothwendigkeit selbst geschaffen hat und darum in der Gegenwart auch allein nur selbst vollkommen beherrschen kann.

Daß Liszt nicht nach der Anerkennung der Gegenwart verlangt, weil er von ihr so lange nichts erwarten kann, bis das um ihn wuchernde Virtuosenthum an sich selbst zu Grunde gegangen ist — das beweist schon die großartige Abgeschlossenheit, die er als Beherrscher des Pianofortes der Oeffentlichkeit gegenüber festhält. Auf dem Gipfel seines Ruhmes stehend hörte er auf, durch seine Concertleistungen für sich selbst zu wirken. Er zog sich zurück aus der Oeffentlichkeit mit dem Bewußtsein, der Welt hinlänglich bewiesen zu haben, was er könne und wolle, um sich dem Allgemeinen in aufopfernder Weise widmen zu können. Er entwickelte seitdem als Componist eine erstaunliche Thätigkeit, deren geringster Theil erst dem Publikum vorliegt. Denn auch hier bewahrte er eine Zurückhaltung, welche nur der höchsten künstlerischen Weise eigen ist, die in dem Gedanken ruht, daß das Wirken für die Zukunft und nicht der Beifall der Gegenwart das Loos und die Aufgabe des Genius sei.

Von Liszt's größeren Instrumentalwerken ist noch so wenig in das Publikum gedrungen, daß Viele wiederum einseitig glauben, er sei im höchsten Falle nur Claviercomponist. Liszt kann das ruhig abwarten, weil er eben in sich und nicht außer sich den Schwerpunkt seiner künstlerischen Mission gefunden hat. Er wirkt in der Gegenwart zugleich als Vertreter und unermüdlicher Vorkämpfer der ihm sympathischen Kunstrichtungen eines Berlioz und Wagner, deren Lebensfähigkeit und Bedeutung er vor Allen erkannte, und deren Berechtigung und Stellung er mit sicherem

Blick festhielt, mit siegreicher Hand verfolgte. Hier war es, wo er zugleich als Schriftsteller lebendig in das Getriebe der Gegenwart eingriff und für Andere mit Wort und That energisch wirkte, was er für sich selbst zu thun verschmähte, ruhig den Zeitpunkt erwartend, wo Andere für ihn eintreten und ihm folgend thatkräftig wirken werden.

Es ist somit eine Pflicht, welche die Gegenwart erfüllen muß, Dies und Aehnliches wiederholt auszusprechen und dem nimmer rastenden Schöpfergeist Liszt's somit mehr und mehr die Anerkennung zu zollen, welche ihm in weit höherem Maße gebührt, als ihm von der Masse derer zu Theil wird, welche theils gedankenlos, theils vorurtheilsvoll, selbst feindlich und in absichtlicher Mißkennung und Mißachtung, dieser Kunsterscheinung gegenüber verharren.

Liszt's Freunden und Verehrern das zu wiederholen, was sie selbst längst erkannt und besser ausgesprochen haben, als es hier geschieht, wäre unnöthig. Ihnen sei darum hier kurz berichtet, welche Werke Franz Liszt während seines zweiwöchentlichen Aufenthaltes mit überwältigender Meisterschaft einem kleinen Kreis ihn Verehrender zum langnachhaltigen Genusse darbot.

Vor Allem sei hier einer Matinée bei Lipinski erwähnt, in welcher die, durch ihre alljährlichen Streichquartett-Soiréen rühmlichst bekannten Hrn. Lipinski, Kummer, u. s. f. sich vereinten, um zunächst Beethoven's großes Quartett Op. 127 in meisterhafter Darstellung zu Gehör zu bringen, wobei das unübertreffliche Gelingen des letzten Satzes namentlich hervorgehoben werden muß, da wir diesen in gleicher Vollendung noch nirgends hörten. Hierauf spielte Liszt mit Lipinski die große A-Dur-Sonate Op. 47 von Beethoven, ein Ensemble, welches zu den Kunstgenüssen gerechnet werden muß, wie sie nur selten dem entzückten Hörer zu Theil werden können! —

Eine herrliche Reihe von Solovorträgen entfaltete der Meister Liszt in wiederholten Zusammenkünften vor seinen Freunden und Verehrern, aus welchen wir folgende Compositionen hervorheben wollen. Die Sonaten Op. 28 und 109 von Beethoven; die Fantasie Op. 15 von Franz Schubert (welche jetzt auch von Liszt für Klavier mit Orchester erscheinen wird); von Schumann das Concert sans orchestre Op. 14 und mehrere Kreisleriana; und von Liszt's eigenen Compositionen die in ihrer Wirkung völlig electrisirende zweite ungarische Rhapsodie; das graziöse, duftige Valse-Impromptu; die zweite und dritte Concertetüde; und Liszt's Arrangement des Tannhäusermarsches.

Endlich spielte Liszt noch mit seinem vortrefflichen Schüler H. v. Bülow Beethoven's 9te Symphonie, Schumann's 1ste Symphonie, und von F. Schubert das Ungarische Divertissement und mehrere Märsche.

Dieses reichhaltige Programm, um welches uns Mancher mit Recht beneiden wird, führt uns zugleich zur näheren Besprechung der Leistungen des höchst talentvollen H. v. Bülow, welcher am 12ten September im Hoftheater ein Concert gab und damit dem Dresdner Publikum sich zum ersten Male als ausübender Künstler bekannt machte. H. v. Bülow spielte Weber's Polonaise brillante Op. 72 mit Orchesterbegleitung von Liszt, und Liszt's große Ungarische Rhapsodie für Pianoforte mit Orchester, letztere, soviel uns bekannt, noch Manuscript.

Was zunächst die Compositionen betrifft, so bietet hier die Behandlung des Pianoforte's wie die des Orchesters gleich Interessantes und Neues. Die Instrumentation ist durchweg glänzend und effectvoll, die Behandlung der einzelnen Stimmen meisterhaft. Liszt's Arrangement von Weber's Polonaise (bei Schlesinger) sei allen Pianisten auf das Dringenste empfohlen, da durch die geistvolle Einleitung (aus der Weber'schen Es-Dur-Polonaise), durch die herrliche Cadenz und die wirkungsreiche Orchesterbegleitung diese viel gespielte Pièce Weber's ganz neuen Reiz und, für uns wenigstens, ein erhöhtes Interesse erhält. Die ungarische Rhapsodie, in ihrer durchaus noblen und ritterlichen Haltung, mit ihren charaktervollen Melodien und lebensfrischen Rhythmen ist von durchgreifender Wirkung und riß auch zu allgemeinem Enthusiasmus hin.

Bülow spielte meisterhaft, durchaus im Liszt'schen Geiste, mit einer künstlerischen Sicherheit und Ruhe, welche die vollkommenste Beherrschung des Instrumentes allein verleihen kann. Gleich bewundernswerth ist Bülow's Anschlag im Pianissimo, wie die außerordentliche Kraft und Ausdauer im Forte. Das Orchester war stärker als sonst bei Solovorträgen besetzt (drei Contrabässe und das Uebrige im Verhältniß), aber trotz des großen Raumes, und trotz der ungünstigen Klangwirkung auf hiesiger Bühne (namentlich bei geschlossenen Coulissen), hob sich das Pianoforte (ein neuer Erard im Besitz von Charles Mayer) vortrefflich hervor. Daß die Klangwirkung unter günstigeren akustischen Verhältnissen eine bei weitem noch vorzüglichere gewesen wäre, kann weder dem Spieler noch dem ausgezeichneten Instrument zum Vorwurf gemacht werden.

Das Publikum war sehr warm und dankbar; H. v. Bülow ward wiederholt gerufen, am Schluß verlangte man die Ungarische Rhapsodie Dacapo, welchem Wunsche H. v. Bülow aus zu großer Bescheidenheit aber leider nicht entsprach. Doch hören

wir, daß der treffliche Künstler, unbezweifelt der talentvollste und hervorragenste Schüler von Liszt, dem wir eine glänzende Zukunft versprechen können, im Laufe des Winters noch ein Concert in Dresden geben wird.

Liszt und v. Bülow verließen Dresden, um sich zu dem Musikfest nach Carlsruhe zu begeben. Möchten sie Dresden nicht vergessen und möchte Liszt vor Allem sein Versprechen, mit einigen seiner großen Instrumentalschöpfungen recht bald wiederzukehren, in seinem Weimar nicht ganz vergessen.

Am 22sten September 1853. Hoplit.

Briefe aus Carlsruhe.

I.

Carlsruhe, am 28sten September 1853.

Wenn das europäische Gleichgewicht erschüttert ist; oder wenn große Manöver und Hochzeitsfeierlichkeiten im Anzuge sind; oder wenn ein Vulkan seinen Ausbrüchen unterworfen ist — kurz wenn irgend etwas in der civilisirten und uncivilisirten Welt vor sich geht, welches werth ist, die Spalten eines berühmten Journals zu füllen, so schicken die großen Zeitungen Times, Moniteur, die Augsburger Allgemeine, ꝛc. einen Correspondenten an Ort und Stelle und am Tage zu beobachten, und in der Nacht ihnen zu berichten, was er am Tage gesehen und gehört hat.

Die „Neue Zeitschrift" läßt sich von der Times und dem Moniteur nicht werfen, wenn ein musikalisches Ereigniß von wirklicher Bedeutung im Anzuge ist, und wenn es gilt für ihre Kunstrichtung zu werben und zu wirken. Und so folgte denn Ihr Dresdner Berichterstatter dem Rufe der Zeit und der Zeitung mit Vergnügen und Bereitwilligkeit, um in Carlsruhe die Kunsteindrucke unmittelbar zu empfangen und wiederzugeben, welche das bevorstehende Musikfest in so reichem Maße bieten wird. Telegraphische Depeschen sind in der musikalischen Zeitungswelt noch nicht eingeführt. Aber die kommen auch noch! Bis auf Weiteres begnügen wir uns noch mit postmäßigen Correspondenzen, die Ihnen jedoch in reichlichem Maße zu Theil werden sollen. Ich beginne sogleich heute, fast unmittelbar nach meiner Ankunft und berichte, was ich bis jetzt in Erfahrung bringen konnte.

Carlsruhe, den man im gewöhnlichen Leben eine „bescheidene Zurückhaltung" und „übergroße Mäßigung" in Bezug auf öffentliches Leben nicht abläugnen kann, fängt bereits an, sich durch Fremde zu beleben, welche theils Beruf und Interesse, theils Neugier hierher führt. Die Vorbereitungen zu dem Musikfeste, welches zugleich ein badisches Volksfest sein wird, sind allseitig im Gange. Auf dem Schloßplatz und Marktplatz werden Tribünen, Pavillons und Buden errichtet, um der allgemeinen Schau- und Hörlust derer zu genügen, denen die ernsten Hallen des neuerrichteten prachtvollen Theaters verschlossen sein werden, auf dessen Bühne ein großartiger Orchesterbau die Mitwirkenden des Musikfestes aufnehmen wird. Die Separatproben für Chor, Streichquartett und Blasinstrumente haben bereits seit längerer Zeit unter der Leitung des Musikdirectors W. Kalliwoda, des Concertmeisters Will und des Chordirectors Krug begonnen. — Hofcapellmeister Joseph Strauß dagegen hat mit großer Umsicht und rühmlichster Aufopferung die technische Leitung des Musikfestes, die Anordnung der Specialitäten, deren ein solches Fest überaus viele und mühsame bietet, übernommen.

Liszt ist bereits seit dem 19ten September hier eingetroffen und mit seinem Erscheinen begannen die Specialproben, welche er nicht nur hier überwacht, sondern auch in Darmstadt und Mannheim zu leiten hat. Er ist zu diesem Zweck gegenwärtig auf einer Rundreise begriffen, bei welcher er auch Baden-Baden berühren wird, von wo er Kathinka Heinefetter zur Mitwirkung gewonnen hat, da die Cruvelli ihre Theilnahme dem Musikfest aus Gründen nicht widmen wird, die nicht hierher gehören.

An bemerkenswerthen Fremden, die in Carlsruhe bereits eintrafen, nennen wir H. v. Bülow, welcher mit Liszt zugleich hier ankam, und den Concertmeister Joachim aus Hannover, Beide bei dem Musikfest als Solisten betheiligt, ferner einen talentvollen Schüler Liszt's, Dionys Pruckner aus München, den bekannten Räsonneur Hoplit aus Dresden, und andere berühmte und unberühmte Leute, die wir noch kennen lernen werden. Aus Nah und Fern werden natürlich eine große Anzahl von Musikdirectoren und Musiker aller Art noch erwartet, wir erwähnen vorläufig Schindelmeisser und Mangold aus Darmstadt, Lachner aus Mannheim, Walter aus Basel, Ernst aus Baden-Baden, ꝛc.

Die erste Generalprobe, mit Vereinigung sämmtlicher Chor- und Orchesterkräfte aus Carlsruhe, Darmstadt und Mannheim, findet am 1sten October statt. Der erste Concerttag ist Montag den 3ten, der zweite Tag Mittwoch den 5ten October. Der Chor wird aus 130 Stimmen, das Orchester aus 32 Violinen, 10 Bratschen, 10 Celli, 8 Contrabässen und 2 Harfen bestehen; die Blas- und Schlaginstrumente im Verhältniß. An geeigneten Stellen werden die Blasinstrumente doppelt besetzt werden. Die Anzahl der Mitwirkenden beträgt also ungefähr 250 Orchestermit-

glieder und Chorsänger, wozu noch eine bedeutende Anzahl von Solisten zu rechnen ist, die wir sogleich namentlich aufführen werden.

Mit so bedeutenden Kräften ist auch Bedeutendes zu leisten, zumal hervorgehoben werden muß, daß das Karlsruher Orchester nicht nur sehr tüchtige Solospieler von Ruf in sich faßt, sondern auch durch die energische künstlerische Leitung des Hofkapellmeister J. Strauß, im Ensemble und in der Klangwirkung rühmlichst bekannt ist. Zu dem sind für einzelne Instrumente noch besondere Solisten engagirt, wie z. B. für die Harfen-Soli die Frau Pohl, geb. Eyth aus Dresden, für die Baßclarinette eine Kammermusikus aus Wiesbaden, 2c.

Das heute ausgegebene specielle Programm der beiden Concerte ist von Liszt ebenso geistreich concipirt als reichhaltig ausgestattet, und entfaltet die Kunstentwickelung von Beethoven bis Wagner in einen ununterbrochenen Cyclus bedeutender Kunstmomente. Man urtheile selbst, ob Liszt mit diesem Programm nicht ein Meisterstück gemacht hat, um allen jetzt lebenden oder in ihren Schulen noch lebensfähigen bedeutenden Zeitgenossen von verwandter Kunstrichtung gerecht zu werden und sie in ihrer Bedeutung zur Gegenwart sowohl quantitativ als qualitativ angemessen zur Geltung zu bringen.

Der erste Concerttag, Montag den 3ten October bringt folgendes großartige Programm:

Erster Theil:

1) Ouvertüre zum Tannhäuser von R. Wagner. 2) Concert-Arie von Beethoven. (Frau Howitz-Steinau). 3) Violin-Concert von Joachim, gespielt vom Componisten. 4) Finale aus der Loreley von Mendelssohn, (Loreley, Frau Howitz-Steinau).

Zweiter Theil:

5) Ouvertüre zu Byron's Manfred, von R. Schumann. 6) Festgesang aus: „Die Künstler" von Schiller, componirt von Liszt. (Die Soli gesungen von den HH. Chrudimsky, Eberius, Netz, Hoffmann, Hauser, Oberhoffer, Bregenzer und Brulliot). 7) Neunte Symphonie mit Chor von Beethoven (die Soli: Frau Howitz-Steinau und die HH. Eberius, Hauser und Oberhoffer.) —

Der zweite Concerttag, Mittwoch den 5ten October bietet folgende Werke.

Erster Theil:

1) Ouvertüre zu „Struensee" von Meyerbeer. 2) Arie aus „Titus" von Mozart. (Frl. Kathinka Heinefetter). 3) Chaconne von Bach (Concertmeister Joachim). 4) Phantasie über Motive aus „Die Ruinen von Athen" von Beethoven, für Clavier und Orchester von Liszt (H. v. Bülow).

Zweiter Theil:

5) Theil 2, 3 und 4 aus „Romeo und Julie" dramatische Symphonie von Berlioz. (Fest bei Capulet, Liebesscene, Fee Mab). 6) Arie aus dem Prophet von Meyerbeer (Frl. Kathinka Heinefetter). 7) Aus Lohengrin von R. Wagner: der heilige Graal, Männerscene und Brautzug, Hochzeitsmusik und Brautlied.

Wir sehen, daß Beethoven, Meyerbeer, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner, die Repräsentanten der neuesten deutschen Kunst, in gewählten und charakteristischen Werken, welche fast sämmtlich hier noch neu sind, uns vorgeführt werden. Joachim und v. Bülow sind ganz vorzügliche Repräsentanten der künstlerischen Virtuosität unserer Zeit. Gluck eignet sich nicht zu Concertvorträgen, weil sein Schwerpunkt, wie bei Mozart, auf der Bühne ruht. So fehlt nur C. M. v. Weber, von dem wir, statt der Meyerbeer'schen Arie, gern eine Concertarie auf dem Programm gesehen hätten, und der Höhenzug der deutschen Kunstentwickelung, soweit sie in unsere Gegenwart übergreift, ist mit kurzen aber scharfen Umrissen vorgezeichnet.

Programme machen ist eine Kunst, namentlich wenn sie einem so gemischten Publikum gegenüber treten müssen, welches theils mangelndes Verständniß theils mangelnden Willen befürchten läßt, und nur zum kleinsten Theil genügend vorbereitet sein kann.

Recht anerkennenswerth nach ihrer Intention ist daher eine Reihe von Artikeln „über die neuesten Richtungen der Tonkunst", welche die Karlsruher Zeitung in Nr. 228 ihres Feuilletons mit richtigem Gefühle begonnen hat, um zum Verständniß der Concerte nach Kräften beizutragen. Wir kommen auf diese Artikel, sowie auf die Urtheile der hiesigen Presse später zurück, sobald ein Abschluß vorliegt.

Ein Mehreres wäre für jetzt nicht zu berichten. Der heutige Brief soll auch nur zur Orientirung in den hiesigen Verhältnissen dienen, damit das nächste Mal die Besprechung der Concerte im Detail sogleich beginnen kann. Schließlich sei noch erwähnt, daß von Seiten des Festcomité's bedeutende Anstrengungen nach allen Seiten hin gemacht sind, um das Fest zu einem ebenso reichhaltigen als allgemeinen zu machen. Einladungen an Kunstnotabilitäten, an Berlioz, Meyerbeer, Schumann, 2c. sind ergangen; das Theater bietet ein musterhaftes Repertoir während der Festwoche und verspricht: Shakespeare's Romeo und Julie, Gluck's Armide, Freitag's Journalisten, Shakespeare's Komödie der Irrungen und Schiller's Jungfrau von Orleans. Ferner laden die hiesigen Gesellschaften: „Museum", „Eintracht" und „Bürgerverein" sämmt-

liche Festtheilnehmer zu Bällen ein; es finden Festschießen, Volksbelustigungen, 2c. statt, und ein Feuerwerk und Fackelzug der Bürger, unter Mitwirkung des Sängerbundes, soll am 6ten October das Fest beschließen, welches vier Tage in Anspruch nimmt. Es gäbe also Viel zu berichten, wenn man Alles berücksichtigen wollte. Doch werden wir, den Grenzen des Blattes entsprechend, wohl nur das Musikalische besonders hervorheben können, wozu der reichhaltigste Stoff geboten ist.

Hoplit.

Ein Mahnruf für Joseph Haydn. *)

Deutschland ehrt mit Recht die hervorragendsten Größen seiner Dichter durch Denkmale von Stein und Erz, welche zugleich der Mit- und Nachwelt ein treues Abbild von der Persönlichkeit der Gefeierten überliefern sollen. Auch Deutschlands große Tondichter, Mozart und Beethoven, haben mit Recht in Salzburg und Bonn ihre ehernen Bilder gefunden, und dem Letzten soll überdies noch ein zweites Denkmal in Boston errichtet werden. Nun dürfte es aber wohl an der Zeit sein, zu erinnern, daß zu dem musikalischen Kleeblatt (vom genialen E. T. A. Hoffmann zuerst so benannt) der „Dritte im Bunde", oder vielmehr der Erste fehlt: Joseph Haydn! Obgleich unter diesen Dreien der Aelteste an Jahren, sind und bleiben seine „Schöpfung", seine „Jahreszeiten" doch ewig jung, und entzücken in eben dem Grade die Nachwelt, als die Vorfahren sich davon begeistert fühlten. Gebührt Haydn ferner, als „dem Schöpfer der Symphonie," — dieses Zielpunktes aller Instrumentalmusik, durch deren ungemeine Hebung seit den Bach'schen und Händel'schen Suiten sich schon das erste Viertel des neunzehnten von dem ganzen achtzehnten Jahrhundert so auffallend unterscheidet, — nicht schon darum diese Anerkennung? Oder hat man es vielleicht vergessen, daß auf seinem festgelegten Grunde Mozart und Beethoven hier weiter bauen konnten und gebaut haben? Und wer sollte endlich nicht der so gemüthvollen als geistreichen Quartette gedenken, die leider immer noch zu selten gehört werden, weil sie mehr in stillen Privatzirkeln als in öffentlichen Aufführungen zur Erscheinung kommen, und daher dem größern Publikum noch unbekannt bleiben müssen? — —

Ein Denkmal im Herzen von Europa's Nationen hat Haydn zwar schon längst sich gegründet (Oxford ertheilte ihm die Doctorwürde, Paris ließ ihm zu Ehren eine Medaille prägen), nichtsdestoweniger möge aber doch die deutsche, die sich rühmen darf, daß er ihr angehört, sich beeilen, ihre Ehrenschuld überhaupt gegen ihn abzutragen, so wie ihre besondere Schuld, daß sie ihn noch bis jetzt vergessen konnte, durch ein in Wirklichkeit ihm zu setzendes schönes Denkmal wieder gut zu machen, was dann auch die Manen Mozart's und Beethoven's, die schon längst darauf gewartet haben, nicht nur beruhigen, sondern vielmehr hoch erfreuen würde. Am nächsten hätte sich Wien — wo in einer von dessen Vorstädten noch das kleine Haus mit einem Gärtchen, worin Haydn die Schöpfung und die Jahreszeiten componirte — bei dieser Sache zu betheiligen, und einem von dort ergangenen Aufrufe würden sofort die Concertdirectionen großer und kleinerer Städte Folge leisten und sich die Unterstützung dieses Unternehmens zur eignen Ehre und Freude anrechnen.

Dessau. Louis Kindscher.

*) Wir mochten dieser Mahnung die Aufnahme nicht versagen, obschon wir glauben, daß dieselbe nicht den gewünschten Erfolg haben wird, weil Haydn, als Componist für Concert und Kirche, nicht die Popularität erlangt hat, die nur durch Opern zu gewinnen ist. D. Red.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 30sten September veranstaltete das Thomanerchor zur Gedächtnißfeier Schicht's ein geistliches Concert in der Thomaskirche. Es war diese Aufführung anfänglich auf den 29sten September — den hundertjährigen Geburtstag Schicht's — festgesetzt, mußte aber verschoben werden, weil an diesem Tage im Theater eine Oper gegeben wurde. Das Programm enthielt den Hymnus Ambrosianus von Schicht, die Cantate „Gotteszeit ist die allerbeste Zeit" von J. S. Bach, Sanctus et Benedictus von M. Hauptmann und im zweiten Theile den 42sten Psalm von Mendelssohn. Am meisten interessirten von diesen Stücken die Cantate Bach's und das Hauptmann'sche Werk; der Hymnus Ambrosianus gehört einer uns jetzt schon ferner liegenden Richtung an und vermag bei aller musikalischen Tüchtigkeit nicht mehr so tief einzugreifen, der Psalm Mendelssohn's ist hier schon sehr oft gehört worden. Hauptmann's Composition zeigte sich als der Erguß eines bedeutenden und in jeder Beziehung tüchtigen und gesinnungsvollen Talentes. Sie entbehrt zwar — wie fast alle derartigen Werke der Neuzeit — zuweilen der altkirchlichen Färbung, entschädigt dafür aber möglichst durch schwunghafte Intentionen, eine äußerst interessante Harmonik und glänzende Orchestration. Die Ausführung unter Hauptmann's Leitung war im Ganzen lobenswerth. Die Chöre

bildeten die Thomaner selbst, die Soli hatten Frau Reclam, Frau Hauptmann und die HH. Schneider und Behr übernommen.

Das erste Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses fand am 2ten October unter der Leitung des Hrn. Concertmeister Ferd. David statt. Es ist bereits in einer Notiz in d. Bl. erwähnt worden, daß Hr. David die Direction der Concerte übernehmen würde, nachdem sich Unterhandlungen mit auswärtigen Künstlern, namentlich mit Sterndale-Bennet in London zerschlagen hatten. Ob die Acquisition dieses Letzterem dem Institute einen wesentlichen Vortheil gewährt hätte, bleibt dahin gestellt. Jedenfalls aber brauchte man nach einem Talente zweiten oder dritten Ranges, dessen Fähigkeit zur Leitung eines solchen Instituts man wenig oder gar nicht kennt, wohl nicht erst in England zu suchen. An künstlerisch gebildeten Dirigenten und an Componisten, die auf gleicher, wenn nicht höherer, Stufe stehen, als Sterndale-Bennet, ist in Deutschland doch gewiß kein Mangel. — Dem einladenden Programm unserer Concertdirection zu Folge stehen für diese Saison mehrere große, hier noch unbekannte Werke der Neuzeit in Aussicht. Es wäre die Aufnahme von Neuem in die seit Jahren etwas stabilen Programme ein Fortschritt, der schon längst zu einem fühlbaren Bedürfniß geworden ist. Das erste Concert interessirte vorzugsweise durch die Gäste: Frl. Ney und Hrn. Alex. Dreyschock. Erstere bewährte sich abermals als eine reichbegabte und allseitig durchgebildete Sängerin, die auch im Concertsaal allen höheren künstlerischen Anforderungen entspricht. Sie zählt jedenfalls zu den besten Gesangskünstlerinnen, die wir seit Jahren in diesen Räumen gehört haben. Die von ihr vorgetragenen Stücke waren die Mendelssohn'sche Concertarie und die große Arie der Constanze aus Mozart's „Entführung". In letzterer bewies sie, daß sie die schwierige Coloratur der alten Schule vollkommen beherrschte, was um so mehr Anerkennung verdient, als selbst bedeutende Sängerinnen der Gegenwart selten dem Mozart'schen colorirten Gesang gewachsen sind. — In Hrn. Alex. Dreyschock's Vortrag des Beethoven'schen Es-Dur-Concertes vermißten wir bei aller vollendeten Technik und Eleganz die für ein solches Werk erforderliche Energie und vor Allem eine entsprechende Auffassung. Der Vortrag erschien matt und flach mit seiner niedlichen, etwas coquetten Eleganz zu sehr gegen den Ernst und die großartigen Intentionen Beethoven's ab. Im letzten Satze (⅜ Tact) namentlich fehlte die Frische und Lebendigkeit, zu der das lebenswarme, etwas herausfordernde Hauptmotiv treibt. Dieses selbst erschien oft sehr verwischt und undeutlich. In seiner entsprechendsten Sphäre war Hr. Dreischock bei den am Schlusse des ersten Theils gespielten Salonstücken eigener Composition: La Fontaine und Rhapsodie. Hier reichte die technische und geistige Kraft vollkommen aus. Als der Künstler nach Vortrag dieser Stücke gerufen wurde, spielte er noch ein Lied ohne Worte von Mendelssohn. — Die beiden Instrumentalwerke: Ouvertüre zu den „Abenceragen" von Cherubini und C-Moll-Symphonie von Beethoven gingen recht lobenswerth, nur hätten wir in der Auffassung des letzteren Werkes Einiges anders und besonders etwas mehr geistiges Leben und Eingehen in die Intentionen des Componisten gewünscht.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Willmers wird während der bei Olmütz stattfindenden Manövers in dieser Stadt Concerte geben.

Johanna Wagner hat mit glänzendem Erfolg in München gastirt.

Die von Kindern ausgeführten Concerte (Chorgesang) sollen nach Mittheilungen aus New-York in den südlichen Staaten der nordamerikanischen Republik sehr ansprechen. Es haben in der letzten Zeit unter Leitung eines Hrn. Bay daselbst nicht weniger als dreißig solche Aufführungen stattgefunden.

Neue und neueinstudirte Opern. Die Oper „Das unterbrochene Opferfest" von Winter wurde kürzlich in Königsberg als neueinstudiert gegeben, gefiel aber wenig.

Das Théater lyrique in Paris wird mit der Oper des Herzogs von Coburg-Gotha „Casilda" wieder eröffnet werden. Die Oper soll auf das Glänzendste ausgestattet werden. Ad. Adam leitet die Proben.

Todesfälle. Am 28sten Sept. starb zu Frankfurt a. M. Mendelssohn-Bartholdy's Wittwe 35 Jahre alt.

Vermischtes.

Am 12ten Sept. wurde die große Oper in Paris mit den Hugenotten wieder eröffnet. Die Vorstellung soll sehr mittelmäßig gewesen und nur die mit 200 Choristen ausgeführte Scene der Waffenweihe gut gegangen sein. Frl. Poinsot (Valentine) soll so schlecht gesungen haben, daß der Minister Fould dem Director nach der Vorstellung heftige Vorwürfe gemacht habe.

Jacob Grimm beschäftigt sich gegenwärtig mit Herausgabe einer „Geschichte des deutschen Drama's im Mittelalter."

Die Sängerin, welche zuerst die Pamina in der Zauberflöte gesungen hat, lebt noch in Wien. Sie heißt Frl. Gottlieb und ist 82 Jahre alt. Auch der Darsteller des ersten Knaben, der diese Partie bei der ersten Vorstellung dieser Oper in Wien gab, ist noch am Leben. Er ist jetzt ein hochbetagter Greis und k. k. Staatsbeamter.

Bei Gelegenheit der Aufführung der Oper „Giralda" in Breslau, sagt ein dortiger Referent über dies Werk, es sei ein gutes Lustspiel, dem die Musik nachlaufe wie ein Bologneserhündchen seiner Dame.

Intelligenzblatt.

Bei ***Heinrichshofen*** in Magdeburg ist erschienen:

Bach, J. S., Clavier-Compositionen, herausgeg. von A. G. Ritter. Heft 4. 15 Sgr.

Boehmer, C., Op. 59. 12 Etuden f. Violine. 20 Sgr.

———, Op. 61. 25 Uebungen in Doppelgriffen. 12½ Sgr.

Charmes de la Danse. Sammlung bel. Tänze f. Pfte. Lief. 1. 15 Sgr.

Chwatal, X., Op. 102. Volksmelodien zu 4 Händen eingerichtet. Heft 1—5. à 10 Sgr.

———, Op. 103. Drei Lieder mit Pfte. Cplt. 15 Sgr.

———, Op. 105. Uebungsstücke für das Pfte. Heft 1—4. à 10 Sgr.

Decker, Const., Op. 30. Cinq morceaux de Salon pour le Piano. No.

———, Op. 32. Quatuor f. 2 Viol., Alt, Violonc. No. 1 u. 2. à 1 Thlr. 15 Sgr.

———, Op. 33. Sonate f. Pfte. u. Violine. 2 Thlr.

———, Op. 34. Fünf Lieder. Cplt. 15 Sgr.

Ehrlich, F., Die Tonleitern (dur u. moll) f. d. Pfte. 15 Sgr.

Ferraris, Op. 3. Tarantella, f. d. Pfte. 15 Sgr.

Gleich, Op. 1. Drei Lieder mit Pfte. 10 Sgr.

Golde, Tänze, Lfrg. IV. (No. 11—14.) 10 Sgr.

———, 11. Marsch, 5 Sgr. 12. Polka, 5 Sgr. 13. Polka mazurka. 2½ Sgr. 14. Polka, 2½ Sgr. 15 Sgr.

Gressler, Op. 30. Klänge des Ernstes und Scherzes. No. 1—6. à 12 Sgr.

Haydn's Quartette, zu 4 H. arr. von Klage. No. 5. 1 Thlr.

Haydn, Die Harmonie in der Ehe, f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Cplt. 10 Sgr.

Kämpfe, J., Liedersammlung f. Gymnasien. 2. Aufl. 10 Sgr.

Liederhalle, Lfrg. VI. No. 40—46. zus. (von *Dammas*, *Lindpaintner*, *Marschner*, *Schmezer*, *Riccius*). 20 Sgr.

———, No. 47. *Mozart*, Das Veilchen. (1 Ton tiefer ges.) 5 Sgr.

———, No. 48. *Haydn*, Ein kleines Haus, und: Sympathie. 10 Sgr.

List, L., Op. 1. 3 Gesänge aus dem Persischen. 15 Sgr.

Minerva, (Märsche für das Pfte.) Lfrg. III. No. 25—28. 12½ Sgr.

———, No. 25. *Büchel*, *Aug.*, Parade-Marsch. 5 Sgr.

———, No. 26. *Golde*, *A. jun.*, Hettstädter Bergmanns-Marsch. 5 Sgr.

Minerva, No. 27. *Tschirch*, Marsch für muntere Brüder. 5 Sgr.

———, No. 28. *Gautsch*, *A. v.*, Gruss an das Bad Elm. 2½ Sgr.

Mozart, Adagio aus einer Sonate zu 4 H. arr. von *Leydel*. 10 Sgr.

———, Adagio, f. Violine m. Pfte. arr. v. *Burchard*. 7½ Sgr.

———, do. do. do. mit Quartett-Begleitung. 10½ Sgr.

———, Ouverture zu Idomeneus, à 4ms. arr. v. *Chwatal*. 10 Sgr.

Oesten, Th., Op. 50. Liebesklänge. 2te Aufl. No. 1—6. einz. 2 Thlr.

Pepita-Tänze (mit Portrait). Lfrg. I. (El Ole u. Jaleo.) 8 Sgr.

———, Lfrg. II. Madrilena und Cachucha. 8 Sgr.

———, „ III. *Grothe*, Redova. 5 Sgr.

———, „ IV. *Held*, Jaleo-Walzer. 5 Sgr.

Radecke, Rob., Op. 2. Vier Lieder. Cplt. 10 Sgr.

Raff, Op. 55. Frühlingsboten. 12 kurze Pfte.-Stücke. 1 Thlr. 20 Sgr.

Riccius, Brautlied: „Vor aller Welt". 5 Sgr.

Ritter, Op. 22. Vier Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Cplt. 22½ Sgr.

Roch, F. W., Op. 7. Sechs kl. Orgelstücke. 5 Sgr.

Schramek, Klänge am Ostseestrande, 6 Gesänge. 1 Thlr. 20 Sgr.

Schulz, F., Op. 31. Vier preuss. Soldatenlieder, f. Männerchor. 20 Sgr.

Sieber, F., Op. 9. Leid und Lust, von Geibel, für Sopran od. Tenor mit Pfte. u. Vclle. od. Horn. 12½ Sgr.

———, Op. 10. März u. Mai. Zwei 2st. Lieder f. Sopr. u. Alt mit Pfte. 20 Sgr.

———, Op. 11. Sechs Gesänge f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Cplt. 1 Thlr.

———, Op. 13. Die Gondelfahrt, f. Sopr. u. Ten. mit Pfte. 10 Sgr.

Steibelt, L'Orage. (Neue verb. Ausgabe.) 15 Sgr.

Tschirch, Op. 30. Vier Lieder f. Bass mit Pianoforte. 15 Sgr.

Würst, Op. 24. Der 28. Psalm f. 3st. Frauenchor u. Solo mit Pfte. 1 Thlr.

———, Op. 27. Geistliches Lied für 4st. Frauenchor u. Solo mit Pfte. 12 Sgr.

Gyps-Hautreliefs in Medaillonform, 12½" Durchmesser, von **Beethoven, Haydn, Mozart, Weber, Meyerbeer,** von *G. Schönfeldt*. (Emballage billigst.) 1 Thlr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. **№ 16.** Den 14. October 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Kammer- und Hausmusik. — Briefe aus Carlsruhe. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

G. Satter, Sonate pour le Piano. — **Wien, P. Mechetti. Pr. 2 Fl.**

— —. Deuxième Sonate pour le Piano. — **Ebend. Pr. 1 Thlr. oder 1 Fl. 30 Kr.**

Wer bis jetzt geglaubt hat, daß das Wesen einer Sonate zunächst in einer gewissen organischen Entwickelung bestehe, die entweder die allgemeine Sonatenform selbst ist oder doch diese erkennen läßt: der überzeuge sich, daß es Hrn. Satter gelungen ist, in den oben angezeigten Verlagsartikeln der Wiener Handlung diesen Glauben gründlich lächerlich zu machen. Hr. Satter beschäftigt sich in diesen weitschweifigen Exposés vorzugsweise damit, alle bis jetzt von Jedermann als zweifellos anerkannten Gesetze der musikalischen Vernunft, des Schönheitssinnes und des Ohres Lügen zu strafen, und auf der anderen Seite ist er großmüthig genug uns an Componisten wie Haydn, Mozart, Clementi, Weber, dann auch Meyerbeer, Rossini u. s. w. zu erinnern, vielleicht um zu beweisen, daß er diese Autoritäten recht wohl kenne, aber nur, um sie zu desavouiren, bis auf die Phrasen, mit denen er seine Arbeiten verbrämt. Es ist für die Wiener Handlung ein Glück, daß es lustige Köpfe giebt, welche sich Curiosensammlungen halten. Vielleicht werden die obigen Arbeiten als würdige Acquisitionen von solchen Liebhabern gekauft, und wir stehen nicht an, dieselben in dieser Hinsicht dringend zu empfehlen, ohne ihrem Genusse durch detaillirtes Referat Abbruch thun zu wollen.

Stephen Heller, Op. 80. Wanderstunden. Sechs Charakterstücke für Pianoforte. — Offenbach, bei Joh. André. Heft I. 1 Fl. 21 Kr. Heft II. 1 Fl. 3 Kr.

Aug. Horn, Op. 5. Vier Charakterstücke für Pianoforte. — Cassel, Luckhardt. Pr. 22½ Sgr.

Wenn man zugiebt, daß jedes freie musikalische Kunstwerk der Forderung der Charakterbestimmtheit genügen, mithin ein Charakterstück sein müßte, mit welchen Erwartungen kann man da anderen Werken der Verfasser von „Charakterstücken" entgegengehen, denen sie diesen Titel beizulegen sich gescheut oder verschmäht haben? Bei diesen fühlt man sich offenbar versucht, auf einen charaktervollen Inhalt von vornherein zu verzichten. Desto entschiedener sollte daher ein solcher Inhalt ausgeprägt sein in Compositionen, welche von den Verfassern für ganz vorzugsweise charakteristisch gehalten und deshalb unter dem Titel von Charakterstücken in die Oef-

fentlichkeit entlassen worden sind. Nur zu häufig aber entbehren gerade diese so genannten Stücke des Charakters außer auf dem Titelblatte, wo er mit prunkhaften Buchstaben versprochen wird. Schlagen wir im Vertrauen auf solche Versprechungen das Heft auf, so finden wir gewöhnlich, daß der Verfasser bescheiden genug war, sich eines — eben so häufig auffallenden als unschönen — Motives zu bemächtigen und dies in die Form der Etüde oder des zwei-, öfter noch drei-theiligen Liedes zu zwängen. Sehr oft wird uns außer dieser Täuschung noch zugemuthet, daß wir eine ganz allgemeine oder rein lyrisch gehaltene Musik mit einem seltsamen Titel in Beziehung bringen sollen, der uns als Ueberschrift wie ein mystisches Räthsel anstarrt. Die musikalische Literatur hat Erzeugnisse geliefert, deren charaktervoller Inhalt prägnant, originell und mit objectiver Schönheit zum Ausdrucke gebracht war und deren Ueberschrift zum rascheren Verständniß beitrug, die Richtigkeit des Vortrages befördern half und somit als eine gefällige Zugabe dankbar entgegengenommen werden mußte. — Wie aber, wenn ein Autor ein Stück fertig geschrieben hat und sich darnach die Stirn reibt, um eine recht ins Ohr fallende Ueberschrift — wie sie die Mode von ihren Unterthanen verlangt — dafür zu entdecken? — Wer vermag z. B. mit dem höchst abstracten Titel „Wanderstunden", oder mit den wunderlichen Vorstellungen „Aus dem Norden" — „Scene im Reigen" u. s. f. musikalische Begriffe zu verbinden? und doch sollen wir jene Ueberschrift „Wanderstunden" auf sechs ganz verschiedenartige Etüden beziehen, welche in der mit Recht beliebten, aber etwas äußerlichen Manier Stephen Hellers geschrieben sind und eben so sehr die elegante Lyrik des Verfassers, als seine Kenntniß des Instrumentes und seine Vorliebe für instructive Wirksamkeit unter dem clavierspielenden Nachwuchs bezeugen. Stephen Heller hat als Etüden-Componist so anerkannt Tüchtiges und Dankenswerthes geleistet, daß er unseren Meinung nach sich nicht incommodiren durfte, auch diese beiden Hefte als neue „Etüden" herauszugeben. Und als solche wollen wir die Hefte, deren jedes drei Nummern umfaßt Lehrern, vorgerückteren Schülern und Liebhabern recht warm empfehlen. Die vier Charakterstücke des Hrn. Horn, sein „Düsteres Treiben", seine „Scene im Reigen" mit dem wunderlichen Prädikate „Ballabile (?)", sein „Aus dem Norden" — welches wahrscheinlich „Aus der gemäßigten Zone" heißen sollte wegen des Mangels an Temperatur — und endlich sein „Reges Drängen": haben uns nicht überzeugen können, daß mit diesen Titeln und sorgfältigen Vortragsbezeichnungen den Anforderungen Genüge geschehen ist, welche wir nothwendig an Charakterstücke stellen müssen. Wir würden anderen musikalischen Kunstwerken Unrecht zufügen, wenn wir behaupten wollten, die Stücke des Hrn. Horn wären mit einem wahrhaft schönen, charaktervollen Inhalte erfüllt. Gleichwohl berechtigen uns die vorliegenden Stücke zu der Ueberzeugung, daß der Hr. Verfasser die Nothwendigkeit eines ernsten Strebens in der Kunst erkannt hat, und es ist zu wünschen, er möge sich dafür dargestalt erwärmen, daß man über die zukünftige hoffnungsvolle Entwickelung die Schwächen der gegenwärtigen thatsächlichen Erscheinung vergessen könne. Möge er uns daher bald wieder begegnen — aber unter mehr südlichen Breitengraden!

Levis.

Briefe aus Carlsruhe.

II.

Das erste Concert des Musikfestes.

Die Feier des Einzuges der modernen Kunst in Süddeutschland ist auf das Würdigste beendet worden. Das Wagner'sche Kunstwerk hat einen neuen Triumph gefeiert, und zwar auf einem Boden, welcher nichts weniger als vorbereitet war und an einem Orte, von dem man Hingebung und Verständniß um so weniger erwarten konnte, als sich hier bisher nur die entgegengesetzten Bestrebungen mit Erfolg bewegen konnten. Wer kennt nicht die Abgeschlossenheit, das Mißtrauen und Vorurtheil, welches Süddeutschland so oft kundgegeben hat, wenn es galt, ein Neues, ihm Fremdes in seinen Kreis des Hergebrachten und Gewohnten einzuführen! Und dennoch haben wir jetzt über eine That zu berichten, welche urplötzlich hereinbrach in diesen Kreis der Verjährung, welche die Fesseln des Vorurtheils mächtig zersprengte und als epochemachendes Ereigniß ein neues Feld der Wirksamkeit sich selbst erschuf. Dieser entscheidende Schritt ward von Liszt gethan, das Fundament für das Gebäude der Zukunft ward von ihm mit fester Hand gelegt. — „Ich hab's gewagt" — kann Liszt mit Selbstbewußtsein ausrufen und: „Du hast gesiegt" — muß man ihm mit Ueberzeugung und Freude bekennen.

Mit welchen Schwierigkeiten Liszt zu kämpfen hatte, kann nur beurtheilen, wer die hiesigen Verhältnisse näher kennen gelernt hat. Es ist schwer zu entscheiden, ob die technischen Hindernisse oder die ästhetischen Vorurtheile für den Augenblick die gewichtigeren waren. Jedenfalls greifen Beide hier so ineinan-

der, daß die Lösung der Aufgabe, wie sie in den Concerten vor uns liegt, eine bewundernswerthe ist.

Man vergegenwärtige sich 3 Orchester, die noch niemals zusammen spielten und unter denen sogar eine gewisse Rivalität herrschen soll. Man bedenke, daß außer den Chor- und Quartett-Proben, nur wenig vorgearbeitet werden konnte; daß folglich in 48 Stunden eine combinirte musikalische Masse von 260 Personen zu einem Ensemble eingearbeitet werden mußte, in Werken, welche sie zum ersten Male hörten und die zu den schwierigsten Aufgaben gehören, welche die moderne Kunst überhaupt gestellt hat. Und nun denke man sich Liszt, dieser Masse und diesen Schwierigkeiten gegenüber vollkommen isolirt stehend, nur auf sich ruhend mit einer Kunstrichtung, welche den Mitwirkenden neu, und nicht dem geringsten Theil derselben sogar entgegen war; mit einer Kunstauffassung, deren Höhe und Reinheit zu verstehen nur dann gelingen kann, wenn man mit Hingebung und Selbstthätigkeit ihr folgen will und kann!

Wenn man auch den Gesammtkräften guten Willen und Eifer nicht absprechen kann, so ist doch die Fähigkeit der Einzelnen eine zu verschiedene, und ein inniges Zusammenleben mit dem Dirigenten in so kurzer Zeit nicht möglich. Bisher fand jedes Musikfest an dem Ort seiner Feier einen musikalischen Kern vor, um den sich die übrigen Kräfte krystallisiren konnten. Dieser Stamm war das dortige Orchester, welches seinen Dirigenten genau kannte und verstand, ihm willig folgte und die aufzuführenden Werke durch ihn bereits kennen gelernt hatte. Dies Alles war hier nicht der Fall. Liszt war Allen Mitwirkenden noch ebenso fremd, als diesen fast alle Werke fremd waren. Vielfache Erfahrungen bestätigen aber, daß jedes Orchester durch seinen Kapellmeister an eine gewisse Directionsmanier gewöhnt (und wohl auch durch diese verwöhnt) wird, so daß es sich nur langsam an eine, davon verschiedene Manier gewöhnen kann, namentlich wenn sie so eigenthümlich und genial ist, als die Liszt'sche.

Liszt geht als echter, inspirirter Künstler, in dem von ihm geleiteten Kunstwerk vollkommen auf. Die Technik existirt ja für ihn, den ausübenden Künstler, und ersten Virtuosen, nicht mehr; er lebt nur im Geiste und durch den Geist. Ein Gleiches fordert er von denen, die er leitet. Die Technik muß bei ihnen überwunden, der Geist des Werkes von ihnen durchdrungen sein. Wie Liszt, sich in das Werk mit aller Geisteskraft versenkend, im Schwunge der leitenden Idee des Componisten, und nicht metronomartig, mechanisch äußerlich dirigirt — so giebt er auch jedem Instrument innerhalb gewisser Grenzen Freiheit der Auffassung und gesteht somit der Individualität eine Berechtigung zu, welche freilich Viele nicht begreifen werden, weil nur der Künstler dem Künstler folgen kann. Giebt es doch so Viele, die keine Freiheit wollen, und nur in der Beschränktheit, im Geleitetwerden und Nachahmen ihr Heil finden!

Bei so großen Massen ist Fähigkeit und Bildung zu ungleich vertheilt, als daß Alle auf gleicher Höhe stehen könnten, selbst wenn wir nur das Technische in's Auge fassen. Hervorragend und wahrhaft künstlerisch waren die Leistungen des Streichquartettes. Dieses schloß allerdings auch namhafte Künstler, wie die Concertmeister Will aus Carlsruhe und Müller aus Darmstadt, den Cellisten Coßmann aus Weimar und den berühmten Contrabassisten Müller aus Darmstadt in sich. Das Ensemble der 32 Geigen, 10 Bratschen, 8 Celli und 8 Contrabässe war ein vollkommen Gelungenes und im Einzelnen oft Ueberraschendes. Ein Gleiches könnten wir von den Bläsern nicht sagen, namentlich waren die Holzbläser ziemlich schwach. Eine gute erste Oboe, Clarinette und Flöte konnten nicht die Schwächen der übrigen, namentlich der Fagotte, so übertragen und verdecken, daß nicht Manches zu wünschen übrig geblieben wäre. Im Ganzen waren die Holzbläser zu schwachathmig, ohne genügende Energie und Präcision, wofür die schöne Klangfarbe Einzelner nicht genug entschädigen konnte. Auch dem Blech fehlte die rhythmische Schärfe, und die Energie der Schlaginstrumente ließ viel zu wünschen übrig.*) -

Da es nun unmöglich ist, innerhalb 48 Stunden derartigen Mängeln vollständig abzuhelfen, so liegt nicht der geringste Vorwurf für Liszt darin, daß das Ensemble des ersten Concertes nicht so vollendet war, als es unter günstigeren Verhältnissen hätte sein müssen. Daß namentlich in Beethoven's 9ter Symphonie, wo Schwankungen vorkamen, die Schuld nicht in der Direction, sondern im Orchester zu suchen ist, ward am besten durch das 2te Concert bewiesen, welches die erwähnten Fehler nicht zeigte und überhaupt in der Ausführung ein noch gelungeneres war, einfach deshalb, weil das Orchester Liszt besser auffassen lernte und ihm verständlicher folgte.

Die Chöre waren durchgehends sehr präcis und ausgezeichnet einstudirt. Ihr Piano hätte können zuweilen besser sein, doch ist dies bei einem so starken

---

*) Ueberhaupt sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, daß ganz Deutschland keinen Pauker besitzt, welcher dem Leipziger Pfund an die Seite gesetzt zu werden verdiente. Wir haben nie und nirgends eine Pauke gehört, welche so vollendet künstlerisch behandelt wird, als von Pfund, sowie wir keinen Contrabassisten kennen, welcher neben den Darmstädter Müller sich stellen dürfte. —

Theaterchor, der eine Intensität von mindestens 200 Dilettantenstimmen repräsentirte, äußerst schwer zu erreichen, und störte den Gesammteindruck um so weniger, als die Chöre äußerst rein sangen und ganz vorzüglich gut einsetzten. Nur in Liszt's Cantate, dem schwersten Gesangstück, welches wir kennen, war zuweilen Reinheit und Präcision zu vermissen, doch entschuldigt sich das leicht durch die schnellen Wechsel und überraschend neuen Folgen von Harmonien in diesem Werke.

Nach diesem Gesammtüberblick können wir die einzelnen Nummern des ersten Concertes näher beleuchten. Die Tannhäuser-Ouvertüre Wagner's zog mit ihrer Glut der Phantasie und Pracht der Erscheinung glänzend vorüber. Ueber ihren Werth und Gehalt an diesem Ort noch etwas zu sagen, wäre höchst überflüssig. Nur soviel sei bemerkt, daß ich nie eine so ausgezeichnete Ausführung der Ouvertüre gehört habe. Sie ging tadellos; die Violinfigur hatte einen nie gehörten Schwung, die Einsätze waren vollstimmig und kraftvoll, alle Instrumente und Mittelstimmen kamen zur schönsten Geltung. Die Aufnahme war äußerst günstig. Das Publikum wurde gepackt, ohne sich des Wie und Warum noch bewußt zu sein. Aber die Ouvertüre zündete, wie überall, trotz dem „Wenn" und „Aber" der specifischen Musiker und trotz dem Heulen und Zähneklappen der Philister. Die Fische können nicht begreifen, wie man ohne Wasser leben kann, — so begreifen auch noch viele Menschenfische nicht, wie man ohne ihre Musik leben und wie im Sonnenglanz der Wagner'schen Musik die echten Menschenseelen glühen und blühen können. Aber nur immer vorwärts! Stürze und ertrinke wer will oder muß — Wagner's Siegeswagen zieht unaufhaltsam seine Bahnen! —

Die Concert-Arie von Beethoven, — beiläufig gesagt ein Stück, das uns persönlich kein Interesse mehr abgewinnen kann, — sang Frau Howitz-Steinau recht brav, doch ohne besonderen Schwung, etwas zu langsam. Die Arie war ihre eigene Wahl — sollte es nun einmal eine Concertarie sein, so wäre eine Weber'sche uns lieber gewesen. Der Beifall war mäßig.

Um so höheres Interesse bot uns Joachim's eigenes Violin-Concert, und zwar in doppelter Hinsicht. Ueber Joachim als Virtuosen ist kaum noch etwas zu sagen — er ist der erste und größte Violinspieler unserer Zeit. Er vereinigt die Vorzüge aller jetzt lebenden Geiger, ohne ihre Fehler zu haben. Er ist klassisch und modern zugleich, verschmäht alle Charlatanerie und Effecthascherei und ist groß in seinem unerreichbaren Seelenadel, in seiner echten Künstlerruhe. Er kann Alles, kennt keine Schwierigkeit und spielt doch mit der erhabensten Einfachheit. Das echte, wahre Violinspiel aller Zeiten ist in ihm repräsentirt, ward durch ihn der Gegenwart erhalten und geht mit ihm einer großen Zukunft entgegen. — Joachim als Componist war uns aber neu. Wir konnten ihn als solchen nicht besser kennen und höher schätzen lernen, als durch dieses Concert, welches in Idee und Durchführung durchaus neu und genial ist. Das Concert besteht nur aus einem Satz, aber mit verschiedenem Tempo, so daß es in der That alle Elemente, das Allegro, Andante, Scherzo und Finale, in sich schließt. Die einzelnen musikalischen Gedanken sind so geistvoll verbunden und in einander gearbeitet, daß allerdings das große Publikum beim ersten Hören der herrlichen Architektur nicht folgen kann. Durchaus symphonisch und vollkommen originell gedacht, macht das Concert einen unnachahmlichen Gesammteindruck, bei dem die Sologeige viel mehr zurücktritt und im Ganzen wirkt, als man von Concerten sonst gewohnt ist.

Mit diesem Concert Joachim's ist den Violinconcerten ein ganz neues Feld eröffnet. Möge Joachim unermüdet und unbekümmert um zweifelnde Stimmen, fortbauen und er wird reiche Früchte für die Zukunft ernten. Joachim wird als Instrumentalcomponist noch ganz Bedeutendes leisten — das fühlt man augenblicklich heraus. In der Ouvertüre und Symphonie, wie in Concerten mit Orchester, muß er sich einen Namen erwerben vom reinsten Klange, wenn er seinem inneren Zuge ungestört folgt. Bei seiner Jugend breitet sich eine Zukunft vor ihm aus, die zu der beneidenswerthesten gehört, da in ihm alle Elemente eines großen Künstlers vorhanden, und theilweise schon zu höchster Blüthe entwickelt sind!

Das Finale aus Mendelssohn's „Loreley" wurde tadellos ausgeführt. Das Ensemble von Chor und Orchester war ganz vortrefflich; Frau Howitz-Steinau überraschte uns auf das Angenehmste durch eine Wärme des Vortrags und Lebendigkeit des Ausdruckes, die wir sonst an ihr nicht gewohnt waren. Ich habe sie zum ersten Male dramatisch singen hören, wozu das leichte Genre ihres gewöhnlichen Opernecyklus ihr freilich keine Gelegenheit bieten konnte. Die Partie der Venus in Wagner's Tannhäuser hatte sie aber in Dresden früher so gesungen, daß man an ihrer dramatischen Begabung allerdings verzweifeln mußte. Desto lebhafter sei von uns dieser Fortschritt anerkannt, der allerdings auf eine universelle Begabung für den dramatischen Vortrag noch nicht schließen läßt. Das Publikum zeichnete Frau Howitz-Steinau durch Hervorruf aus — überhaupt ward das ganze Finale an diesem Abend vom Publikum am lebhaftesten aufgenommen und am meisten ausgezeichnet — natürlich mit Ausnahme von

Joachim, welcher bei seinem Auftreten schon empfangen und am Schluß stürmisch gerufen wurde.

Wollte man von dem Beifall der Menge auf den Werth einer Composition schließen, so wäre Mendelssohn's Finale ein ganz vortreffliches Werk. Mit Ausnahme der eingefleischten Mendelssohnianer wird das aber kein Mensch zu behaupten wagen. Was an der Composition Gutes und Wirkungsvolles zu finden ist, hat Mendelssohn bereits in seiner „Walpurgisnacht" noch frischer und wirkungsreicher geboten, und das Uebrige ist reine Wiederholung von Mendelssohn's bekannter Manier, die im ziemlich engen Kreislaufe sich bewegt. Die Motive des Finale streifen mitunter so nahe an das Triviale, daß man sich verwundert fragt, wie der feingebildete Mendelssohn soweit sich herablassen konnte, um dem rein äußerlichen Effekt Concessionen zu machen, die nur für das große Publikum berechnet sein können. In diesem Finale entwickeln sogar große Trommel und Cymbeln eine erstaunliche Thätigkeit — ein Fall der bei Mendelssohn sonst unerhört ist. Wir wünschten nichts, als daß Mendelssohn diese Oper vollendet hätte! Dadurch würde er am sichersten bewiesen haben, daß ihm zur dramatischen Musik auf der Bühne das Talent fehlte; und die Marktschreier à la Riehl, welche verzweifeln wollen, daß Mendelssohn sterben mußte, bevor er die Oper reformiren konnte, wären entsetzlich blamirt worden. Aber wohl weislich hat es Mendelssohn bei diesem Finale bewenden lassen, und würde dabei geblieben sein, wenn er auch noch zehn Jahre gelebt hätte! —

Schumann's Ouvertüre zu Byrons' Manfred ist ein herrliches Werk, so voll Adel, Gedankenreichthum und Poesie, daß man die Ouvertüre zu dem Besten zählen muß, was Schumann an Instrumentalwerken geschaffen hat. Unter seinen Ouvertüren nimmt sie offenbar den ersten Rang ein, sie verbindet jugendlichen Schwung mit tiefer Erfassung der Aufgabe und echt künstlerischer Conception und Durchführung, auf seltene Weise. Als echtes Instrumentalwerk von reinstem Seelenadel und wärmster Empfindung nehmen wir keinen Anstand diese Ouvertüre den Beethoven'schen an die Seite zu stellen, mit denen sie in mehr als einer Beziehung die innigste geistige Verwandtschaft zeigt, ohne im geringsten äußerlich an Beethoven sich zu lehnen. Schumann's innerster und edelster Kern, sein entschiedener Beruf zur Instrumentalmusik, zeigt sich in dieser Ouvertüre wieder so glänzend, daß wir in Zukunft sicher noch Großes und Herrliches nach dieser Richtung hin von ihm zu erwarten haben. Daß das Publikum diese Ouvertüre mit einmaligem Hören nicht faßte, und daß daher der Beifall kein so lebhafter war, als bei Mendelssohn's Finale — das war vorauszusehen.

Wir kommen jetzt zu Liszt's Cantate, dem Festgesang aus „die Künstler" von Schiller, für Männerchor und achtstimmiges Männersolo, mit Harmoniebegleitung. Wir haben schon oben bemerkt, daß es die schwierigste Composition für Gesang ist, die wir kennen; wir setzen noch hinzu, daß diese Composition auch die gewagteste ist, weil man sie nur einem durchaus gebildeten musikalischen Publikum vorlegen kann und soll. Insofern war Liszt's Wahl keine glückliche, die Cantate ging auch trotz ihrer großen Schönheiten ohne Wirkung vorüber — eine ganz natürliche Folge des zu großen Vertrauens auf ein musikalisches Verständniß und eine künstlerische Vorbildung, welche nicht einmal die anwesenden sogenannten Kunstverständigen und Musiker, viel weniger die Massen dem Werke entgegen bringen wollten oder konnten.

Der einzig gerechte Vorwurf, den man dem Werke machen kann ist, daß es nicht rein gesangsmäßig, sondern mehr instrumental gedacht ist. Liszt muthet der Biegsamkeit und Sicherheit der Stimme in Bezug auf Vorhalte, Ausweichungen und enharmonische Verwechselungen zu viel zu, und kann deshalb bei der Wiedergabe seines Werkes jene absolute Reinheit und Sicherheit des Vortrages nicht erzielt sehen, welche doch unzweifelhaft erforderlich ist, um dem Werk in seinem verschlungenen, kunstvoll und geistreich angelegten Bau mit Genuß folgen zu können. Unrein und unsicher gesungen, wie das Werk trotz vieler Proben aufgeführt wurde, (und trotzdem, daß zur Unterstützung des Gesanges noch ein kleines Positiv von drei Registern beigegeben war) konnte man natürlich zu keinem Gesammteindruck gelangen und war öfters darauf angewiesen, die Intention mehr herauszufühlen, als herauszuhören. In der Generalprobe ging das Werk bedeutend besser; wir haben es auch in den übrigen Proben mit Aufmerksamkeit verfolgt und ihm bei jedesmaligem Hören neue interessante und geistvolle Seiten abgewonnen.

Liszt's Werk bietet die Erscheinung eines bis zum Höchsten gesteigerten musikalischen Ausdruckes, und eines fast nervös verfeinerten Anschließens der Form an den Inhalt dar, sodaß mitunter die Grenzlinien des Schönen allerdings überschritten werden, aber nicht, weil sie vom Componisten vornehm vernachlässigt würden, sondern weil der Genius hier mit den beengenden Fesseln ringt, welche das Endliche der Erscheinung dem Unendlichen im Künstler so oft anlegt.

Wahrhaft groß gedacht ist das Posaunenthema

der Cantate und von ergreifender Wirkung ist überhaupt der erste Vers, namentlich der so schön und erhaben fließende Schluß:

> Der Künste heilige Magie
> Dient einem weisen Weltenplane,
> Still lenke sie zum Oceane
> Der großen Harmonie!

Auch der Anfang des zweiten Verses zeigt große Schönheiten im Einzelnen. Aber die sehr weit gesteigerte Anhäufung von scharf accentuirten Wirkungen, die dicht neben einander gelegt, zu rasch sich gegenseitig verdrängen, raubt dem noch nicht orientirten Ohr allerdings die Ruhepunkte und jene beliebte Selbstbeschaulichkeit und Sicherheit, welche namentlich Mendelssohn dem Publikum in so hohem Grade bot und deshalb freilich nie in die Gefahr kam, mißverstanden zu werden. —

Was dem Publikum aber besonders auffiel und zwar so, daß es bis zum Schluß der Cantate sich nicht recht erholen wollte, war das Trompetensolo am Schluß des zweiten Verses, nach den Worten:

> Und räche sich mit Siegesklange
> An des Verfolgers feigem Ohr.

Bei dieser Stelle schmettert das Blech einen Secundenaccord hinaus, der allerdings zu den Gewagtesten zu rechnen ist. Genug, dies und manche ungebetene Dissonanzen, welche die Sänger hinzucomponirten ohne es zu wollen, irritirten das Publikum zu sehr, um zu einem Urtheil gelangen zu können, und es zog daher vor, kein Urtheil abzugeben. Wir aber möchten Liszt bestimmen können, diese Cantate recht oft aufzuführen, und sie baldigst drucken zu lassen, vielleicht mit einigen kleinen unbedeutenden Concessionen an die Sänger, wodurch wir freilich in Gefahr kommen können für einen Philister gehalten zu werden! —

Ueber die 9te Symphonie kann ich kurz sein. Ihr Inhalt und Werth ist bekannt und geschätzt genug, wenigstens bei uns im Norden, wenn auch manche Musiker Süddeutschlands, welche das Schwabenalter noch nicht erreicht haben und sich mit Stolz zu den „beschränkten Köpfen" zählen anderer Ansicht zu sein belieben. Ob die 9te Symphonie ein Ganzes sei, und was für ein Ganzes — darüber im Jahre 1853 auch nur noch ein Wort zu verlieren hieße schon, sich freiwillig zu den beschränkten Riehl'schen Charakterköpfen zählen! —

Man fühlte der Aufführung der 9ten Symphonie allerdings an, daß sie von Seiten der Musiker noch nicht gehörig verstanden und verarbeitet sei, denn die Ausführung ließ im Einzelnen allerdings Manches zu wünschen übrig. Liszt hatte offenbar auf mehr Verständniß, entschiedeneres Entgegenkommen und festere Haltung von Seiten des Orchesters gerechnet, konnte daher in zwei Proben natürlich Geist und Leben nicht in eine Masse einhauchen, welche theils mit dem Technischen noch ringen mußte, und theils durch Schwätzer und Philister im eigenen Urtheil über Werth und Bedeutung von Beethoven's Symphonie irre geführt war. Unter so bewandten Umständen ging die Symphonie noch ganz vortrefflich, namentlich der erste und zweite Satz, welche beide sehr lebhaft, letzterer sogar stürmisch und mit Dacaporuf vom Publikum aufgenommen wurde. Weniger gelang der dritte Satz, wogegen die Chöre ausgezeichnet waren und in Festigkeit, Sicherheit, Kraft und Reinheit nichts zu wünschen übrig ließen. Die Solosänger konnten besser sein, namentlich bewältigten Frau Howitz-Steinau und Frau Hauser ihre Partien noch nicht ausreichend.

Daß nach der Fermate in F-Dur bei dem Allegro assai vivace alla marcia ($\frac{6}{8}$ B-Dur) sich das Fagott verzählt hatte und mit dem Niederschlag (statt mit dem Aufschlag im vierten Achtel) einfiel, wodurch die große Trommel irre gemacht wurde, so daß die sechs ersten Noten wiederholt werden mußten, — war ein Unglück, wofür kein Dirigent einstehen kann, da leider beide Instrumente überhaupt sehr zaghaft auftraten und hier das Unglück hatten, ganz Solo eintreten zu müssen. Bei jeder anderen Stelle wäre das Versehen spurlos vorüber gegangen, doch haben diverse Böswillige und Einsichtslose, die niemals einen Directionsstab nur in der Hand gehabt, vielweniger ein solches Riesenwerk mit zwei Proben einstudirt haben, ein Geschrei darüber erhoben, weil sie froh waren, etwas in ihre Ohren Fallendes gefunden zu haben, was sie getrost tadeln konnten, ohne einmal Gefahr zu laufen, sich zu blamiren! —

Das Gesammtresultat des ersten Concertes war ein vollkommen befriedigendes. Am Schluß wurde Liszt stürmisch gerufen und das Orchester empfing ihn mit einem dreimaligen lebhaften Tusch. Das in allen Räumen überfüllte und glänzend besetzte Haus bot, bei Anwesenheit vieler fürstlichen und hochgestellten Personen, einen imposanten Anblick dar, und das Auditorium bewahrte eine, wenn auch nicht enthusiastische, doch im Ganzen warme und lebhafte Empfänglichkeit und dauernd gespannte Aufmerksamkeit, bis zum Schluß des Concertes, welcher gegen $\frac{1}{2}$ 3 Uhr erfolgte. Die Spannung auf das folgende zweite

Concert war durch die Resultate des ersten Concertes eine allgemeine geworden.

Carlsruhe, 5ter October 1853.

Hoplit.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Das zweite Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses fand am 9ten d. M. statt. Das Programm desselben bot nichts Neues dar, der erste Theil sogar fast ausschließlich Musikstücke, welche seit Jahrzehnten in jeder Saison regelmäßig wiederkehren. Unter solchen Verhältnissen ist es erklärlich, daß die Leistungen des Frl. Ney in ihrer Vortrefflichkeit alles Andere in den Schatten stellten, daß selbst bedeutende Kunstwerke, weil man sie gar zu oft gehört hatte, nur eine laue Theilnahme fanden. Die genannte Künstlerin bewährte sich abermals und in noch höherem Maße, als bei ihrem Auftreten im ersten Concert, als eine solche in der vollsten Bedeutung des Wortes. War ihr auch die Kirchen-Arie von Stradella bezüglich ihrer Stimme und ihres ganzen Wesens weniger entsprechend, so fand sie in der Arie aus „Faust" von Spohr doch hinreichende Gelegenheit, ihre seltenen natürlichen Mittel zu entfalten und ihr Talent für hochtragischen Gesang zur Geltung zu bringen. Nicht weniger bedeutend erschien sie im Vortrage der Schubert'schen Lieder: „Nachtstück", „Auf dem Wasser zu singen" und „Die Post" — welches letztere sie nach stürmischem Hervorruf zugab — als Liedersängerin. Wir können nach diesem zweiten Auftreten im Concert nur wiederholen, daß Frl. Ney als Sängerin jedenfalls eine der bedeutendsten Kunsterscheinungen unserer Zeit ist. Die Begleitung der Lieder am Pianoforte hatte Hr. Alex. Dreyschock übernommen; er löste diese Aufgabe meisterhaft. — Hr. Concertmeister Dreyschock trug das A-Dur-Concert von Molique und die Romanze für Violine von Beethoven vor. So sehr sein Spiel Anerkennung fand und verdiente, so können wir es doch nicht billigen, daß er das Molique'sche Concert wieder gewählt, nachdem wir es bereits so und so viel Male in demselben Saale von ihm gehört hatten. Es ist dies eine Einseitigkeit, von der sich der Künstler frei halten muß. Eine besondere Vorliebe, die er vielleicht für dieses oder jenes Werk hat, darf er nicht immer auch bei dem Hörer voraussetzen. — An Orchesterwerken wurden in diesem Concert die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn und die Es-Dur-Symphonie von Schumann gegeben. Die Ausführung dieser Werke war im Allgemeinen untadelhaft, nur ward das Tempo der Ouvertüre viel zu schnell und den Intentionen des Componisten widersprechend genommen. Zu bewundern war die Kunstfertigkeit des Orchesters, die allein eine im Ganzen fehlerfreie Ausführung in einem solchen Tempo möglich machte.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Johanna Wagner hat ihr Gastspiel am Kärnthnerthortheater in Wien als Romeo eröffnet. —

Die Operngesellschaft des Impressario Scalari ist von Preßburg nach einem dreimonatlichen Aufenthalt nach Gratz abgegangen. —

Die norwegische Sängerin Fl. Bloom hat in Prag die Bühne betreten. —

In der Pariser großen Oper hat Frau Guy Stephan debütirt. Der entschiedene Beifall, welchen die Sängerin fand, veranlaßte die Direction derselben sofort ihren in den Monat November fallenden Urlaub abzukaufen. —

Ferdinand Hiller hat in einem Concerte zu Frankfurt a. M. soeben eigene, neuste Compositionen vorgetragen.

Neue und neueinstudirte Opern. In Königsberg ist Mendelssohns „Loreley" zum ersten Male aufgeführt worden.

Marschner's „Hans Heiling" ist in Stuttgart zum ersten Male über die Bretter gegangen. —

Man berichtet von verschiedenen ersten Aufführungen kleinerer komischen Opern. So ist im Friedrich Wilhelmstädter Theater zu Berlin zum ersten Male eine komische Oper „Rübezahl" von Conradi gegeben worden; Adam's „Nürnberger Puppe" wurde in Dresden aufgeführt und in Gratz hat die Operette Schäffer's: „Die schöne Gaskognerin" vielen Beifall gefunden.

Die italienische Oper in Triest wird mit den Opern „Bondelmonte" von Pacini und „Trovatore" von Verdi eröffnet werden. Letztere machte bekanntlich in Venedig vollständig Fiasco.

In Magdeburg ist der „Tannhäuser" in Vorbereitung. Daneben freilich auch die „Indra".

Zum Benefiz des abgehenden Kapellmeisters Barbieri in Hamburg wurde neueinstudirt „Die Belagerung von Corinth" gegeben.

Vermischtes.

Die Mitglieder der Bachgesellschaft in London hatten kürzlich im Saale der HH. Grey und Davison, der berühmten Orgelbauer, eine interessante Versammlung. Die riesenhafte für Glasgow bestimmte Orgel wurde probirt und gab Gelegenheit mehrere der besten Werke Bach's vorzutragen. Die HH. Shilling, Cooper, W. Rea und F. Chipp executirten dieselben.

Man beschäftigt sich in Paris noch immer mit Versuchen eine neue italienische Oper zusammenzubringen. Ein Herr Rayany war nach Italien gereist, um auf berühmte Sänger und Sängerinnen Jagd zu machen, ist aber unverrichteter Sache wieder zurückgekehrt.

Kapellmeister Ignaz Lachner hat seine Functionen am Hamburger Stadttheater mit einer Aufführung des „Fidelio" begonnen.

Die große Oper in Paris entfremdet sich — nach einem Schreiben A. Gathy's in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung" — den Interessen der Kunst immer mehr und richtet ihr Hauptaugenmerk auf Aeußerlichkeiten, die allerdings der Ruin der Kunst werden könnten.

Die deutsche Oper scheint in Holland nach und nach festen Fuß zu fassen. Ein Rotterdamer Blatt spricht sich rühmend über den Leiter derselben, Hrn. Rahnenberg, aus.

Der Componist Benedict wird, wie man liest, Pathenstelle bei dem ersten Kinde Jenny Lind's vertreten.

Die Elbinger Polizei schadet durchaus in den Annalen der musikalischen Welt berühmt werden zu wollen. Vor einiger Zeit verbot sie bekanntlich die Aufführung der „Stummen von Portici." Jetzt wurde auf dem dortigen Stadttheater Mozart's „Don Juan" gegeben. Im ersten Zwischenacte tritt ein Polizist auf die Bühne und fragt nach dem Namen des Darstellers, welcher den Gerichtsdiener gegeben. Als er ihm genannt wird, herrscht der Hort der Ordnung: „den werden wir uns morgen langen!" Der gute Mann hatte die Scene zwischen Don Juan und dem Gerichtsdiener für eine Verhöhnung der Elbinger Polizei gehalten.

Intelligenzblatt.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. № 17. Den 21. October 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Niederländische Musikgesellschaft und ihr bevorstehendes Stiftungsfest.

Von

Aug. Gathy.

Während längst schon in Deutschland, Italien und Frankreich die Tonkunst in voller Blüthe stand und sich überall in den gebildeten Staaten Europa's ein mehr oder minder frisches Leben in der Musik offenbarte, sah man in diesem Streben ein Land zurückbleiben, das in frühern Jahrhunderten auf einem andern Gebiete der Kunst die schönsten Lorbeern eingeerntet und, mit dem gesegneten Italien wetteifernd, den weltberühmten Malern dieses Landes eine Reihe von Meistern entgegenzusetzen hatte, wie sie außer ihm kein anderes Volk der Welt aufzuweisen vermochte. Das Vaterland der Rubens, Rembrandt und Van Dyk, das an Meisterbildern so reiche Holland, schien vor kaum dreißig Jahren noch ganz unempfänglich zu sein für die Genüsse der Musik und in dieser Stumpfheit verharren zu wollen; während doch in dem belgischen Theile desselben ein entschiedener Sinn für die Kunst einheimisch war, der, sowohl in der Instrumentalmusik als auch ganz vorzüglich, nach dem trefflichen Vorgange der Schweiz, in der Pflege des Chorgesanges sich kund gab. Der patriotischen Gesinnung und den Bemühungen eines ausgezeichneten Mannes so wie denen einiger zur Unterstützung eines von ihm ersonnenen Unternehmens hinzugezogener Freunde, die ihren Beistand dem vaterländischen Werke nicht versagten, sollte es in einem für so glänzende Erfolge unglaublich kurzen Zeitraume gelingen, den Volksgeist aus solcher Apathie aufzurütteln und einen Sinn, wo nicht zu erzeugen, doch zu regster Lebendigkeit zu wecken, der bis dahin den Todesschlummer geschlafen hatte, mithin so gut wie gar nicht vorhanden war. Der kecke Unternehmer war ein im Fache, dem er seinem Berufe nach angehörte, wohl angesehener und geachteter Schulmann, Hr. A. C. G. Vermeulen, Professor der alten Sprachen am Gymnasium zu Rotterdam; sein eifrigster Gehülfe und Mitstrebender der Hr. Dr. J. P. Heije in Amsterdam.

Nachdem in den vorbereitenden Sitzungen dieser ehrenwerthen Männer der Zweck des Unternehmens festgesetzt, die zur Erreichung desselben erforderlichen Mittel erkannt und die zu erwartende Unterstützung in vergleichenden Anschlag gebracht worden, — das alles in Erwägung der vorhandenen Bedürfnisse und mit Berücksichtigung der im Auslande in dieser Beziehung gewonnenen Erfahrungen; — nachdem solcher Weise das Allgemeine in feste Umrisse begrenzt, dann aber das Besondere nach allen Seiten hin beleuchtet

worden, und aus der strengen Prüfung der derzeitigen Verhältnisse —, so wie aller zu überwindenden Hindernisse und Schwierigkeiten, sich die Aufgabe als eine lösbare erwies, wenn nur der Eifer der Unternehmer nicht erkaltete, ihre Standhaftigkeit nicht wankte, ihre Beharrlichkeit nicht nachließ: — sobald, sage ich, diese Ueberzeugung gewonnen war, war auch die Ausführung des beabsichtigten Plans beschlossen und sofort betrieben. Mit welchem Erfolg, beweist der jetzige blühende Zustand der Musik in dem früher so verwahrlosten, so unmusikalischen Lande.

Dieser Plan, dessen Vorwurf es war, einen Mittelpunkt zu bilden, von welchem alle Anregung auf dem Gebiete der Tonkunst ausginge und in welchen alle musikalischen Bestrebungen des Landes zurückstralten, trat im Jahre 1829 als Niederländischer Verein zur Beförderung der Tonkunst ins Leben. Die Organisation dieser Anstalt für die Verwaltung und den Betrieb der Musikangelegenheiten war und ist noch in diesem Augenblick folgender. Der Verein besteht aus den vorzüglichsten Musikfreunden, Fachmännern des Königreichs, die den an sie ergangenen Ruf zur fördernden Theilnahme am patriotischen Werke annahmen, und den durch diese ihnen zufallenden Obliegenheiten gewissenhaft nachzukommen sich verpflichten. In jeder Stadt wo sich zwanzig Mitglieder zu diesem Zweck vereinigen, entsteht eine Section, die ihre eigene Verwaltung hat, bestehend aus Director, Kassenführer und Secretär. Der Verein zählt sechserlei Mitglieder, deren Klassen weiter unten angeführt werden. Sämmtliche Sectionen aber stehen unter der Oberleitung der Centralverwaltung in Amsterdam, abwechselnd mit Rotterdam, Haag und Utrecht; in ersterer Stadt ist auch der Centralsecretär ansässig, in Rotterdam der Generalsecretär, der unter andern Geschäften auch die Correspondenz mit dem Auslande zu führen hat. In dem Hauptdirectionsort wird alljährlich eine Generalversammlung abgehalten zur Erörterung und Bestimmung der Angelegenheiten der Gesellschaft, zu welcher die verschiedenen Abtheilungen der übrigen Vereinsstädte durch dahin abgefertigte Bevollmächtigte sich vertreten lassen. Die Stimmen werden nach Abtheilungen abgegeben und je nach der Anzahl ihrer zahlenden Glieder: eine Abtheilung von 50 Gliedern hat eine Stimme, bis 100 zwei Stimmen, über 100 drei und so weiter mit einer Stimme mehr für je 50 Glieder. Dieser allgemeinen Versammlung allein ist die Leitung der allgemeinen Interessen und die gesetzgebende Macht zuständig; der Centraldirection dagegen die ausübende Gewalt, die Sorge für die Ausführung der von jener gefaßten Beschlüsse.

Der Zweck, auf welchen der Verein seine Thätigkeit richtet, ist: Belebung des Sinns für Tonkunst und Nationalisirung derselben im Vaterlande, durch Unterricht, musikalische Ausübung und öffentliche Aufführungen, durch Veröffentlichung alter Meisterwerke sowohl als empfehlenswerther neuerer Compositionen, und Verbreitung der Bildung und Belehrung durch musikalische Bibliotheken, womit noch eine Hülfskasse zur Unterstützung bejahrter oder nothleidender Künstler und hülfsbedürftiger Künstlerfamilien verbunden ist. Die Geldmittel zur Verfolgung dieses umfassenden Zwecks werden durch jährliche Beiträge der Vereinsmitglieder und die Einnahmen öffentlicher Concerte zusammengebracht.

Die sechs Klassen der Mitglieder sind folgende:

1) Der allgemeinen Abtheilung, d. h. Künstler ansässig in Orten, wo keine Section befindlich, ingleichen Privatleute, die sich für den guten Fortgang der Gesellschaft und ihrer Hülfskasse zu bethätigen und sich ihr anzuschließen wünschen.

2) Ordentliche Mitglieder, alle diejenigen Eingeborenen beiderlei Geschlechts, die regelmäßig einen bestimmten jährlichen Beitrag zahlen.

3) Donatoren, die außer den gewöhnlichen Einschüssen durch freiwillige Schenkungen zur Förderung des Vereins beitragen.

4) Ehrenmitglieder der einzelnen Abtheilungen; solche ist jede einzelne Section zu ernennen befugt; sie haben in derselben nur berathende Stimme, können aber jederzeit durch Erfüllung der Vereinsobliegenheiten als ordentliche Mitglieder und somit in deren Rechte eintreten.

5) Correspondirende. Ausländer, deren Dienste und brieflicher Verkehr dem Vereine förderlich sein können. Dieselben werden auf der allgemeinen Jahresversammlung auf den Vorschlag der Hauptdirection oder auch von andern Sectionsvorständen ernannt, sind von Geldbeiträgen frei und genießen die Rechte der ordentlichen Mitglieder.

6) Verdienstmitglieder, die auf den Vorschlag der Hauptdirection zu Ehrenmitgliedern ernannten In- und Ausländer, die sich auf dem Gebiete der Tonkunst oder der musikalischen Wissenschaft und Kritik auszeichneten, oder aber durch besondere Dienstleistungen sich die Gesellschaft zu Dank verpflichteten. Auch sie sind von Beiträgen frei und genießen, wie die vorhergehenden, die Rechte der ordentlichen Mitglieder*)

---

*) F. Commer, J. v. Eybler, M. Hauptmann, Ad. Hesse, F. Hiller, Kalliwoda, F. Lachner, Lindpaintner, Marschner, Meyerbeer, Moscheles, Reissiger, J. Rietz, Alois Schmitt, Friedrich Schneider, Schnyder von Wartensee, Rob. Schumann, Spohr, Täglichsbeck.

Correspondirende: C. F. Becker in Leipzig, L. Bischoff

Wir gehen auf die besondern Pflichten und Rechte dieser verschiedenen Mitgliederschaften, so wie überhaupt auf die Gesetze und Einrichtungen der Gesellschaft nicht genauer ein, sondern heben nur den eben angeführten Paragraphen heraus, der nach seinem Inhalt an sich allein schon wie ein Netz ausgeworfen sich, über das ganze Land erstreckt und das ganze Volk, Musiker und Nichtmusiker, gefangen nimmt und in seine Maschen verstrickt, d. h. in den Dienst der Musik. Kein Wunder auch, daß der Verein überall die Scholle brach und den Boden des nationalen Seins mit seinen Wurzeln durchdrang, somit die in solcher Absicht von ihm auf dem eingeschlagenen praktischen Wege entwickelte Thätigkeit sich bald auf das befriedigendste bewährte und in wachsendem Umfange stets herrlichere Früchte trug. Ueberall zeigt sich ein lebendiger Sinn, eine rege Theilnahme für die sonst so vernachlässigte Kunst; in vielen Städten sind Musikanstalten und Normalschulen entstanden; die Musikschule in Rotterdam zählt allein an 300 Zöglinge. Auch die Singakademien stehen aller Orten in schönster Blüthe, Haag zählt 100 Mitglieder, Rotterdam 180 u. s. w.

Zur Aufmunterung der Musik-Studirenden findet alle drei Jahre eine Preisbewerbung statt, an welcher vorgeschrittene, begabte junge Kunstzöglinge sich betheiligen. Die ausgesetzte Prämie besteht in einem jährlichen Reisestipendium von 800 Gulden, das der Tüchtigste während dreier Jahre zu seiner höheren Ausbildung im Auslande bezieht. Zu den Prämianten der Gesellschaft gehörte auch der aus der Haager Schule hervorgegangene talentvolle und liebenswürdige Verhulst, der in Leipzig, wo er im freundschaftlichen Verkehr mit Mendelssohn, Schumann und andern ausgezeichneten Männern zwei inhaltreiche Jahre verlebte und zum Musikdirector der „Euterpe" gewählt ward, noch jetzt in gutem Andenken steht. Es ist zu diesem Behufe ein eigener Fonds vorhanden. So auch für Preisvertheilungen von 50 bis 400 holl. Gulden für größere und kleinere Compositionen, die sich durch Vorzüge vor den übrigen Concurrirenden auszeichnen. Ueber den Werth der eingesandten Arbeiten entscheiden dazu erwählte, mit der Prüfung derselben betraute Ehren- und Verdienstmitglieder des In- und Auslandes. Gekrönte Bewerbungsarbeiten, die von der Gesellschaft auf ihre Kosten veröffentlicht wurden, lieferten die Componisten van Bree, Verhulst, Hanßens, Koning u. A.

Die besondern Sectionen haben ihre besondern Musikfeste, an welchen sich jedoch Mitglieder anderer Abtheilungen betheiligen dürfen. Eine übersichtliche Auswahl der im Laufe des vorigjährigen Winters von den vier Hauptsectionen aufgeführten Tonwerke wird die Mannichfaltigkeit derartiger Leistungen der Gesellschaft darthun und in dieser Beziehung der Reichhaltigkeit zugleich die Ueberlegenheit des Instituts z. B. den pariser Instituten ähnlicher Art gegenüber. So brachte die Section Amsterdam zur Aufführung: Haydn's Schöpfung, Werke von Palestrina, Arcadelt, Astorga, Martini, Händel, Bach, Gluck u. a. Haag: Mendelssohn's Athalia, dessen Lobgesang, Gade's Comala, Mozart's Requiem, Spohr's Vater Unser, Fesca's 103ter Psalm, der 145ste von Verhulst, der 1ste von Lübeck. Rotterdam gab Haydn's Jahreszeiten, Spohr's letzte Dinge, Verhulst's Psalm, Mendelssohn's Athalia. Utrecht: Graun's Tod Jesu, Beethoven's Christus am Oelberge rc. Man vergleiche hiermit die Programme der pariser Concertgesellschaften und ihre beschränkte Einseitigkeit! Ueberdies findet alle drei oder vier Jahre ein großes dreitägiges Musikfest statt, bei welchem sämmtliche Abtheilungen zusammentreten und die vereinten Kräfte auf 7 bis 800 Mitwirkende im Chor und Orchester sich belaufen. Hier werden Oratorien und größere Werke berühmter Meister, Symphonien, Ouvertüren u. s. w. zu Gehör gebracht. Ein solches, nur nach grandioserem Zuschnitt und zu einer besondern Feier, wird in diesem Augenblick für das künftige Jahr vorbereitet und am Schlusse dieses Aufsatzes ausführlicher besprochen.

Eine ganz besondere Erwähnung, — und wir dürfen den Umstand nicht übergehen, weil er hier eine charakteristische Bedeutung gewinnt, — erheischt die tiefe Trauer, mit welcher allgemein in den Niederlanden die Kunde von Mendelssohn's frühem Tode aufgenommen wurde. Auch hier hatte der Verstorbene seine Verehrer; auch hier waren seine Werke verbreitet, bekannt, beliebt, wie sie nur irgend in Deutschland es sein konnten und, in seinem Vaterlande ausgenommen, mag sich wohl nirgendwo wie hier so innig und so nachhaltig die öffentliche Theilnahme an

---

in Bonn, Breidenstein in Bonn, H. Dorn in Berlin, C. L. Drobisch in Augsburg, J. Fischof in Wien, A. Fuchs in Wien, A. E. Grell in Berlin, W. Häser in Stuttgart, Ed. Krüger in Emden, F. Kühmstedt in Eisenach, C. Leibl in Cöln, F. Liszt in Weimar, C. Löwe in Stettin, A. B. Marx in Berlin, C. F. Pitsch in Prag, Rellstab in Berlin, A. G. Ritter in Magdeburg, G. Schilling in Stuttgart, A. Schindler in Frankfurt a. M, Joh. Schneider in Dresden, J. Schornstein in Elberfeld, W. Taubert in Berlin, E. D. Wagner in Berlin, F. Weber in Cöln.

In London: W. Sterndale Bennett, B. Molique und C. Mühlenfeldt. Niels W. Gade in Kopenhagen.

In Paris: Auber, Neukomm, Onslow, Berlioz, M. Bourges, Danjou, Aug. Gathy, G. Kastner und der Fürst von der Moskowa.

diesem Trauerfall ausgesprochen haben. Am 10ten November 1847 wurde gerade durch die Haager Section der „Elias" bei prachtvoll besetzten Chören aufgeführt; die kaum eingetroffene Trauerbotschaft hatte sich wie ein Lauffeuer verbreitet und bewirkt, daß sämmtliche Mitwirkende, Herren und Damen ohne andere Verabredung als die mit dem eigenen Herzen in Trauertracht erschienen, und die schmerzliche Stimmung, in welcher das Werk des Verblichenen vorgetragen und aufgenommen ward, drückte dieser Aufführung den Stempel einer musikalischen Leichenfeier auf. Im folgenden Januar ward dieselbe an selbem Orte zum Andenken des Verstorbenen wiederholt und der Ertrag der Hülfskasse zugewiesen; ihr wohnte eine zahlreiche und angesehene Zuhörerschaft aus der Residenzstadt bei, und die vortreffliche Leistung war eine abermalige, dem Andenken des verewigten Meisters gebrachte und seiner würdige Huldigung. Acht Tage zuvor hatte Rotterdam in gleicher Absicht eine Trauerfeier begangen mit nachstehendem Programm Mendelssohn'scher Werke: Chor aus Paulus Nr. 11 „Siehe wir preisen ꝛc.", Symphonie Nr. 3, 42ster Psalm, Ouvertüre zu den Hebriden in der ersten Abtheilung und in der zweiten die Symphonie Catate (Lobgesang). Die Ausführung dieser Tonstücke durch ein ausgewähltes Chor- und Orchesterpersonal gehörte zu den trefflichsten und machte in dem gedrängt vollen, schönen, geräumigen Saale der Gesellschaft „Harmonie" einen tiefen Eindruck. Ein ernstes Trauergerüst schmückte den Saal, und an den Wänden prangten in goldenen Schriftzeichen die Titel sämmtlicher Werke des Gefeierten. Chor und Orchester wetteiferten im Vortrag, in solcher Weise die Liebe offenbarend, von der Alle für den Schöpfer so herrlicher Werke durchdrungen waren, und welche auch die zahlreichen Zuhörer durch ihre ernste und feierliche Haltung an den Tag legten. Kurz, es war eine Todtenfeier, der in jeder Beziehung ein erster Platz gebührt unter allen, welche zu jener Zeit von der musikalischen Welt dem Andenken des Verewigten gebracht wurden.

Ich habe geglaubt bei dieser Kundgebung der öffentlichen Theilnahme verweilen zu müssen, weil sich daraus erkennen läßt, wie eng sich der vormals für die Geschicke der Tonkunst so laue Geist des holländischen Volks nunmehr, Dank den Bestrebungen des Vereins, dem allgemeinen Musikleben angeschlossen hat, und wie der Verein selbst in seiner Wirksamkeit nicht allein sich andern ähnlichen Anstalten des Auslandes gleich stellen darf, sondern sogar in mehr als einer Beziehung manche derselben übertrifft. Fahren wir fort in unserer Mittheilung.

Die allgemeine oder große Jahresversammlung, zu welcher die verschiedenen Sectionen des Landes ihre Abgeordneten senden, findet gewöhnlich in der letzten Woche des Augustmonats statt. Hier werden, wie gesagt, die Gesammtinteressen des Instituts verhandelt und die zum Besten desselben in Vorschlag gebrachten Maßregeln berathen und beschlossen. Nach abgehaltener Versammlung werden die Berichte der einzelnen Sectionen und die in den Zusammenkünften stattgehabten Verhandlungen gedruckt und als Jahresbericht den Mitgliedern zugesandt; zugleich auch den Verdienst- oder Ehrenmitgliedern des Auslandes, an welchen die Gesellschaft Anhaltpunkte hat außer Landes, und den correspondirenden Gliedern, durch die sie mit dem Auslande in fortlaufender Verbindung bleibt. Diesen Bericht begleitet eine Nummer des vom Vereine herausgegebenen „Albums", welche Originalcompositionen lebender Tonmeister und musikalische Notizen enthält.

Ein ganz besonderes Verdienst aber erwarb sich die Gesellschaft auf dem historischen Gebiete der Musik durch die Herausgabe der von Hrn. Franz Commer in Berlin gesammelten Compositionen alter niederländischer Meister unter dem Titel: Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI, ed. Franciscus Commer, sumptibus Societatis Batavae ad musicam promovendam; eine auf 16 Bände veranschlagte Sammlung (davon bereits 8 erschienen*), über deren Ursprung der geschätzte Urheber in den dem 8ten Bande angehängten Notizen sich folgendermaßen ausläßt:

„Als im Jahre 1829 die Schrift: „Ueber die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, von G. R. Kiesewetter", hervorgerufen durch die Academie der Wissenschaften zu Amsterdam, erschien," spricht Hr. Commer, „regte sich in mir das Verlangen zu erforschen, in wie weit die practischen Werke der Niederländer aus dem XV. und XVI. Jahrhundert für die Kunstgeschichte wichtig seien, und ob sie den in ihrer Zeit erhaltenen Beifall auch wohl jetzt noch in Anspruch zu nehmen im Stande wären. Meine Aufgabe war daher, die praktischen Werke der niederländischen Schule aufzufinden, dieselben aus den einzelnen Stimmen in

---

*) Tom. 1—4, Berolini apud T. Trautwein (J. Guttentag); Tom. 5—8, Maguntiae, Antverpiae et Bruxellarum ex taberna musices B. Schott'filiorum.

Im Ganzen 660 Platten enthaltend 97 Tonstücke von Arcadelt, Ph. Bassiron, Jac. Buus, Corn. Canis, Jac. Clemens (non Papa), von diesen 23 Nummern, Ivan. de Cleve (4), Nic. Gombert, Christ. Hollander (18), Seb. Hollander, Josquin des Pres (11), Orlando de Lassus (12), Petit Jean de Lattre, Matth. le Meistre, Phil. de Monte, Joan. Mouton, Andr. Pevernage, Dom. Phinot (3), Cypr. de Korn, Jac. Vaet (9), Hub. Waelrant und Adrianus Willaert (4). Ueberdies übersichtlicher Index und 9 Seiten biographischer und bibliographischer Notizen vom Herausgeber.

Partitur zu übertragen und sie dadurch für die allgemeine Benutzung zugänglich zu machen.*) Es ist mir gelungen, eine Anzahl von tausend Motetten und Messen aufzufinden, von welchen ich bis jetzt über dreihundert in Partitur gebracht habe. Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in den Niederlanden ging auf meinen Vorschlag, eine Auswahl von Tonwerken der niederländischen Schule aus dem XV. und XVI. Jahrhundert auf ihre Kosten dem Druck zu übergeben, bereitwillig ein, wodurch es mir möglich wurde, das, was ich mit Liebe und Fleiß erforscht, zum Besten der Kunst ins Leben treten zu lassen."

So verdankt denn der Gesellschaft nicht allein das Land, in welchem sie entstand, sondern die ganze gebildete Welt unschätzbaren Gewinn. Denn der Anstoß in dieser Richtung, den die Geister ebendamals schon durch die Anstrebungen und Vorarbeiten ihrer nachmaligen Begründer erhielten, war es, der ein anderes Nationalinstitut, die königl. niederländische Akademie der Wissenschaften in Amsterdam, im Jahre **1828** zu jener Preisaufgabe anregte, in Folge deren ausgezeichnete Musikgelehrte wie Kiesewetter und Fetis es sich angelegen sein ließen, Urkunden zu erforschen und beizubringen, und durch deren scharfsinnige Zusammenstellung eine Erweiterung des geschichtlichen Wissens auf dem Gebiete der Tonkunst zu ermöglichen, wie das in Beider schätzbaren gekrönten Preisschriften mit Glück geschah. Mit diesem wenngleich indirecten, aber doch ursprünglich von ihr ausgegangenen Eingriff in die allgemeine Culturgeschichte, hat die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst unstreitig selbst culturgeschichtliche Bedeutung für die Nachwelt gewonnen, und mit ihr der Name ihres Begründers, Hrn. A. C. G. Vermeulen, dem der des Hrn. J. P. Heije, seines treuen Freundes und Gehülfen, seines Alter ego, wie er ihn zu nennen pflegt, sich würdig anschließt. „Durch eine von Ihnen mit einem selbst eigenen tiefen Blicke in die Geschichte der Tonkunst gestellte Frage hervorgerufen, sagt in der Widmung eines spätern hier einschlagenden Werkes zur niederländischen Akademie der Wissenschaften der verstorbene Kiesewetter**), sind zur Beleuchtung der geschichtlich wichtigsten, in der That aber bis dahin noch am wenigsten aufgeklärten Periode derselben, viele in der vorhandenen Literatur zerstreute Daten kritisch zusammengestellt und manches schätzbare neue beigebracht worden. Angeregt durch dieselbe Frage, und durch den Beifall, mit welchem Sie damals meinen Versuch einer Beantwortung aufgenommen haben, habe ich, selbst noch unbefriediget, mir es zur Aufgabe gemacht, meine Forschungen fortzusetzen, um womöglich einen angrenzenden ältern Zeitraum aufzuklären, über welchen immer noch ein fast undurchdringlicher Schleier verbreitet geblieben war. Ich bin glücklich genug gewesen, in den Besitz von Nachrichten und Urkunden zu gelangen, welche eben jenen Zeitraum aufhellen, und die Ansichten, die man sich von dem Ursprunge der contrapunktischen Kunst gebildet hatte, theils weiter hinausrücken, theils bedeutend verändern. Die gelehrte Welt, ruft der Verfasser der Akademie zu, weiß es Ihnen Dank!" Dieser Dank, darf man mit Recht hinzufügen, fällt indirect auf die im Werden begriffene, im Keime schon fruchttreibende Gesellschaft, in letzter Instanz aber auf deren Stifter zurück. Und so sehen wir, Ursache und Wirkung im Zusammenhange erfassend, — gewiß ein anmuthendes Schauspiel, — vom bescheidenen Privatmanne ausgehend, der sein ganzes Leben tapfer an eine große That setzt, die Idee sich rasch verbreiten, wirken von Gemeinschaft zu Gemeinschaft und von dieser auf Einzelne übergehend, die Bestrebungen Aller befruchten und mit reicher Ernte zum Ausgangspunkt zurück sich wenden, zum preiswürdigen Urheber, dem bescheidenen Privatmanne, der, in Ermangelung der dem Verdienste gebührenden Kronen, im Bewußtsein seines segensreichen Wirkens und in der Verehrung seiner Mitbürger schönen Lohn und Befriedigung seines Ehrgeizes findet.***)

Und in der That hat solcher Männer Name die gegründetsten Ansprüche auf die Verehrung ihrer Mitbürger nicht allein, sondern auf die dankbare Anerkennung der ganzen musikalischen Welt und der Culturgeschichte selbst. Diese wird nicht vergessen können, daß der Begründet eines in den Geist seines Volks so tief eingreifenden und in seinen Wirkungen so nachhaltigen Instituts der Erste war, dem sein Vaterland auf diesem Wege Gesittung verdankte. Wenn jetzt dort eine Kunst blüht, die vor dem Entstehen seiner großen Schöpfung kaum Beachtung fand

*) Einige interessante Stellen aus einem von dem in diesem Fache wohlbewanderten Fürsten von der Moskowa an den Verfasser dieses Artikels gerichteten Schreiben zur kritischen Beleuchtung der von Hrn. Commer befolgten Uebertragungsweise sollen gelegentlich mitgetheilt werden. A. G.

**) Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik rc. 4. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1834. N. Ausg. 1846.

***) Irre ich nicht, so sind den Hrn. Vermeulen und Heije bereits von zwei Seiten her, zuerst, wie das wohl nicht anders sein konnte, vom Landesfürsten selbst, dann aber von Preußens Friedrich Wilhelm, dem Beförderer aller Kunst, Anerkennung und ehrende Ordensauszeichnungen geworden. A. G.

und ihren Hauptdenkmälern nach nur dürftig bekannt war; wenn dort der Fremde mit Bewunderung ein Bildungsinstitut antrifft, das wie ein Netz sich über das ganze Land erstreckt und im erfolgreichen Wirken mit den berühmtesten ähnlichen Anstalten der Welt wetteifert, ja manche noch in einzelnen Richtungen übertrifft: wem anders als ihm, der die Idee erfaßte und verwirklichte, gebührt das Verdienst, gebührt die Ehre? Ihn befeuerte der edle Seelendrang zum Entschluß, neben treuester Erfüllung der Berufspflichten, seine Fähigkeiten auch in anderer Richtung, auf dem Felde seiner eigenen Wahl, die ihm gewordenen Fähigkeiten zum Besten seines Vaterlandes zu bethätigen. Die Quellen des Schönen, aus welchen andere Völker schöpften, ihre seelenerhebende Genüsse, er wollte sie auch seinem Volke zugeführt wissen. Der einmal erfaßten und klar begriffene Idee gab er, vom eigenen Genius geleitet, mit jener dem Charakter seiner Landsleute eigenthümlichen zähen Beharrlichkeit und Unverdrossenheit sich hin, und mit jenem überlegten Eifer zugleich, die zur Ausführung großer Dinge unerläßliche Eigenschaften sind. Das Werk gelang über alle Erwartung, und einem bis dahin in Rückstand gebliebenen Gliede der europäischen Familie ward neue Bildung zu Theil und ein Born der herrlichsten Kunstgenüsse eröffnet. Solchem Verdienste gebühren Ehrenkronen, und diese werden dem Wohlthäter auch nicht ausbleiben. Sehen wir doch jetzt schon seine Mitbürger dankbar ihm Huldigungen darbringen. Denn kann es eine glänzendere geben für das Bewußtsein eines edlen Bürgers, eine schmeichelndere Anerkennung seiner Würde und seines Werthes, als die Einträchtigkeit, mit der ihm alljährlich aufs neue die Leitung eines wichtigen Instituts in die Hände gegeben, und vertrauensvoll die ganze Wucht der laufenden Geschäfte zugemuthet wird? diese bedeutende Wucht lastet hier ausschließlich, — wie das Wohl und Weh des Instituts überhaupt von ihrer Einsicht und Thätigkeit abhängt, — auf den beiden Secretären. Beide nun, das General- und das Centralsecretariat sind von Anbeginn an unabänderlich in den Händen des Hrn. **Vermeulen** und **Heije** verblieben, und wird auch wohl bis zu ihrem Ende ihnen verbleiben; denn es wird voraussichtlich, wie bisher, die alljährliche Abstimmung, statt einer Neuwahl, stets wieder eine neue Amtsbestätigung bringen und ein neues ehrendes Zeichen der Hochachtung und Liebe.

Solchen Männern, deren Leistungen die Zeitgenossen nicht immer nach Würden zu schätzen wissen, wird volle Anerkennung gewöhnlich erst nach ihrem Tode, die Lücken darin bei Lebzeiten der Verstorbenen werden dann mit Denkmälern ausgefüllt. Aber sie bedürfen der Denkmäler nicht, denn sie haben sich selbst das schönste Denkmal errichtet: ihr Andenken ist unvergänglich, unvergeßlich, es wirkt im Geiste fort, und lebt in der Geschichte.

* * *

Die Gesellschaft ist, wie gesagt, im Jahre 1829 ins Leben getreten. Im kommenden Jahre 1854 also wird sie das fünfundzwanzigste Jahr ihrer Wirksamkeit erreicht haben. Dieses Ereigniß hat sie im Juli gedachten Jahres festlich zu begehen. Ein achttägiges Musikfest, zu welchem alle auswärtigen Ehrenmitglieder Einladungen erhalten, soll zur Verherrlichung des Stiftungstages veranstaltet werden. Zu Ehren des Stifters, in seiner Vaterstadt, Rotterdam. Schon ist eine Comité zur Uebernahme der Vorarbeiten ernannt, die sich mit dem Dringlichsten zu beschäftigen haben wird, zunächst mit der stets so schwierigen Sicherung des Solistenpersonals, durch zeitige Anwerbung berühmter Künstler. Chor- und Orchesterpersonal wird 7 bis 800 Mitwirkende zählen; der zu erbauende Festsaal an 5000 Zuhörer fassen und den Zutritt Fremder zu den einzelnen Concerten, wie zu sämmtlichen Festlichkeiten durch möglichst mäßigen Ansatz befriedigen. Diese Jubelfeier, die an 50,000 Gulden, wenn nicht drüber, erheischen dürfte, und durch Großartigkeit der Anlage an das berühmte Fest des Norddeutschen Musikfestvereins vom Jahre 1841 in Hamburg erinnert, verspricht ein schönes Denkblatt zu füllen in den Annalen der musikalischen Welt.

Briefe aus Carlsruhe.

III.

Das zweite Concert des Musikfestes.

Schon eine Stunde vor Beginn der Concerte auf meinem Posten, fand ich Muße genug, mir die Versammlung, welche die geschmackvollen Räume des Theaters im wahren Sinne des Wortes füllte, genauer anzusehen, um einige Menschenstudien zu machen. Man muß sein Publikum kennen, um die Urtheile des Einzelnen, so wie die Beifallsäußerungen der Massen verstehen und richtig beurtheilen zu lernen.

Die fürstlichen Logen waren außerordentlich glänzend und vollzählig besetzt. Der Prinzregent Friedrich von Baden, der hochherzige Schöpfer des Festes, dem wir Fremden nicht minder als die Einheimischen zu lebhaftem Dank verpflichtet waren, nahm mit dem Großherzog von Darmstadt die erste Loge ein. Die in den übrigen Logen anwesenden Markgrafen und

Prinzessinnen von Baden, der Fürst von Fürstenberg mit Familie, die Frau Fürstin von Wittgenstein u. A. verliehen durch ihre Gegenwart dem Auditorium den Glanz eines théatre paré an hohen Festtagen. Den ersten Rang nahm die haute volée und das, wie es schien, ziemlich vollständig versammelte Officiercorps zum größten Theile ein. Dieses Publikum ist wohl allenthalben dasselbe und bietet gerade nichts Charakteristisches. — Um so mannichfaltiger war das übrige Auditorium. Ganz Baden, Würtemberg, die Pfalz, der Elsaß und die Schweiz hatten ihren Contingent von Musikern, Musikfreunden und Neugierigen geschickt, um zu hören und zu berichten, zu urtheilen nnd zu verurtheilen.

Mit dieser letzteren Mission hatten sich namentlich die meisten Berichterstatter aus der schwäbischen Schule schon von vornherein allerhöchst selbst betraut, wahrscheinlich im bescheidenen Zweifel, ob sie ihren eigenen Ohren hinlänglich trauen könnten, um ein unbefangenes, an der Quelle geschöpftes Urtheil abgeben zu können. Derartige, schon praenumerando fertige Kritiker sind wie die Taschenspieler, welche dem Publikum aus einer großen Flasche allerlei beliebige Spirituosa serviren, und ihm weiß machen wollen, den „reinen Wein", den sie auf Verlangen einschenken, haben sie so eben erst hineingehext, während ihr mixtum compositum doch schon vor der Vorstellung in der Flasche verborgen schlummerte! — Ein großer Theil der erschienenen Berichte beweist, daß Geschwindigkeit keine Hexerei sei, und daß, wo „der Spiritus zum Teufel" ist, der Unsinn übrig bleibt. — Der große Riehl, einer der ersten Taschenspieler unserer Zeit, der sogar aus Nichts Etwas zu machen versteht, und aus Sich sehr viel macht, soll, einer dunklen Sage nach, auch vorhanden gewesen sein. Andere sollen gar nicht in den Aufführungen, sondern nur in den Proben gewesen sein (die umsonst waren) — und trotzdem berichtet haben. Die „didaskalischen" Berichte wenigstens schmeckten sehr stark nach allgemeiner Abwesenheit — des Geistes! —

Ueber den dienstbaren Geistern der Journale, welche sich im Parterre und im ausgeräumten Orchester bescheiden vertheilt hatten und theilweise stark nach Freibillet aussahen, thronten im Olymp der Fremdenloge und auf anderen erhabenen Sitzen mit ernster Miene die Feldmarschälle der feindlichen oder verbündeten Musikheere, die Kapellmeister und Musikdirectoren aus Nah und Fern. Vor Allem Schindelmeisser aus Darmstadt, welcher seine besten Hilfstruppen in's Feuer geführt hatte; ein Mann, dessen Verdienste um Wagner's Werke wir dankbar und rühmend anerkennen, trotz aller Detailzweifel, die wir früher zu erheben (vielleicht mit Unrecht) veranlaßt wurden. Lachner aus Mannheim war nicht anwesend, man sagte, er habe die — Gelbsucht. — Dagegen fanden wir Gelegenheit, Benedict aus London, Kücken aus Stuttgart, Wehner aus Göttingen, Tescher und Mangold aus Darmstadt, Walter und Reiter aus Basel zu sehen, und theilweise kennen zu lernen. Noch viele andere Musikdirectoren und Musikkenner aus Freiburg, Bern, Mühlhausen, Straßburg, Heidelberg, Kaiserslautern, Constanz, ꝛc. waren anwesend. Der Kantoren und Lehrer aus hundert kleinen Orten waren Legionen vorhanden. Wer hätte Zeit gehabt, sie alle zu zählen! —

An Virtuosen war auch kein Mangel. Rosenhain, Krüger und Ehrlich war das Pianistenkleeblatt, welches Paris entsendet hatte. Cornelius, Pruckner und der famose ungarische Geiger Reményi kamen vom Weimarer Musenhof. Mancher andere ist uns entgangen, doch sollen sich namentlich diverse schwäbische Minnesänger gezeigt haben. —

Was an Publikum noch übrig war, hatte hauptsächlich die Beethoven'sche 9te Symphonie im ersten Concert, und die Wagner'sche Musik des zweiten Concertes angezogen, wenn überhaupt ein specieller Grund vorhanden war. Doch gestanden mir einige nette Schwabenkinder sehr naiv, sie wären eigentlich nur gekommen, um den berühmten Liszt dirigiren zu sehen. Auch ein höchst respectabler Grund, gegen den nicht das Geringste einzuwenden ist, als daß ich in diesem Augenblick sehr bedauerte, nicht selbst ein berühmter Mann zu sein! —

Das Arrangement des Orchesters war ausgezeichnet. Der ganze Orchesterbau befand sich auf der Bühne, hinter dem Theatervorhang. In Nebenzimmern wurde gestimmt, sodaß man nicht das geringste Geräusch hörte. Als der Vorhang aufging war die imposante und glänzend beleuchtete musikalische Masse schon zum Anfang gerüstet. Liszt stand bereits an den erhabenen und isolirten Directionspult mit gehobenem Tactstock, und die Ouvertüre begann augenblicklich.

Trotz unserer sonstigen Antipathie gegen Meyerbeer müssen wir gestehen, daß die Ouvertüre zu Struensee ein ganz vortreffliches und wirkungsvolles Instrumentalwerk ist. Das Gesetz einer gleichmäßigen und spannenden Steigerung bis zum Schluß ist sehr harmonisch eingehalten. Die Motive sind klar und nobel, die Durchführung ist interessant. Reminiscenzen an Meyerbeer's übrige Werke fehlen freilich nicht, doch ist der Effect hier noch nicht übertrieben, sondern natürlich und ungesucht. Diese Ouvertüre ist die bei weitem beste Meyerbeer's, und setzt seine Vorzüge als Instrumentalcomponist offenbar in das vortheilhafteste Licht. Wir kennen wenig Ouvertüren,

welche bei sorgfältiger Anlage und geistreicher Durcharbeitung gleich das erste Mal so effectvoll wirken. Die Ausführung aller Einzelnheiten war vortrefflich, das Ganze höchst gelungen, und die lebhafte Aufnahme von Seiten des Publikums ließ Nichts zu wünschen übrig.

Die, leider etwas oft gehörte Arie aus Titus von Mozart („Parto") sang Frl. Kathinka Heinefetter sehr gut. Ihre Stimme besitzt freilich nicht mehr die jugendliche Frische von früher; doch ist Frl. Heinefetter noch immer eine sehr respectable Sängerin, deren Stimme sehr gebildet, klangvoll und intensiv, deren Vortrag lebendig und nobel ist und ihren Ruf als Gesangskünstlerin rechtfertigt. Sie wurde empfangen und erhielt gerechte Anerkennung durch reichen Beifall.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Prag.

Am 14ten October 1853.

Mit dem Berichte über die musikalischen Ergebnisse unserer Sommersaison werde ich mich sehr kurz fassen können, oder vielmehr kurz fassen müssen, denn sie war unter Allen, die wir noch erlebt — die sterilste; kein Gastspiel irgend eines auch nur einigermaßen berühmten Sängers, kein Virtuose, der uns durch seine Leistungen erfreut, oder — gelangweilt hätte; doch halt! — ich vergaß Hrn. Oskar la Cinna aus Pesth, der im Laufe des August und September drei Concerte am Pianoforte gab; sein erstes befriedigte mich so wenig, daß ich es unterließ, die beiden folgenden zu besuchen; die Journalkritik hat sich jedoch günstig für ihn ausgesprochen, und insbesondere die exclusive Classicität seiner Programme hervorgehoben. — Auch kann ich hier nicht unterlassen, des trefflichen Orchesters des Hrn. Hühnerfürst aus Dresden zu erwähnen, welches uns mit einem kurzen Besuche erfreute, und dessen Productionen durch ihre Feinheit und Correctheit sehr wohlthuend gegen die Massivität und den groben Materialismus unserer Gartenmusikorchester abstachen.

Wir müssen uns nun für die beispiellose musikalische Dürre des Sommers mit der Hoffnung auf die bereits unmittelbar bevorstehenden Genüsse trösten, welche uns für diese Wintersaison zum Mindesten quantitativ in reichlichem Maaße bevorstehen. — Hr. Laubs (der seinen mehrmonatlichen Urlaub bei uns zubringt) Quartette werden den Reigen eröffnen, und zwar schon am 15ten d. M. — Die fleißige Cäcilienakademie gedenkt uns wieder mit einigen interessanten Novitäten zu erfreuen, unter denen Fragmente aus Richard Wagner's Opern die Hauptrolle spielen werden.

Ferner geht auch die Direction des Opernorchesters, wie es heißt, mit dem Plane um, wieder einige concerts spirituels zu geben, bei denen wir wieder einmal etwas von Berlioz hören sollen. Mögen nur die Herrn Directoren bei der Ausführung dieser erfreulichen Vorsätze in der Wahl der Stücke recht glücklich sein! —

Der vor drei Jahren gegründete, oder besser gesagt, projectirte: „vaterländische Musikverein", der es überhaupt zu einer reellen Wirksamkeit noch nicht gebracht, und zu seinen Productionen sich eines sehr unzureichenden Militärorchesters bedient hatte, ist aufgelöst worden. Die Zustände unserer Oper haben sich noch immer nicht zum Bessern gestaltet; wir haben noch zur Stunde kein Primadonna, und nur durch das wiederholte Gastspiel der Frau Behrend-Brandt und jenes der Frau Nottes war es im Verlaufe des Sommers möglich gewesen, Opern zu geben — versteht sich mit Ausnahme von etwa 2 — 3 Vorstellungen immer innerhalb des ewig wiedergekäuten Repertoirs Meyerbeer-Donizetti-Flotow. Dem Verdienste beider ebengenannter Künstlerinnen zolle ich jedoch bereitwilligst meine Anerkennung. Namentlich muß ich es der Frau Behrend-Brandt nachrühmen, daß sie die Erste und Einzige war, deren ganz ausgezeichnete Darstellung als Antonina mir es möglich machte, den Belisar bis zu Ende anzuhören. Ueberhaupt sagen Partien solcher Art der künstlerischen Individualität dieser Sängerin am Besten zu. Man hatte uns auch mit der Hoffnung geschmeichelt, sie als Iphigenia zu hören, aber es blieb bei der Hoffnung; dafür trat sie als Susanna im Figaro auf, der neu einstudirt, bei dessen Besetzung aber in der unpassenden Vertheilung der Rollen (die überhaupt eine partie honteuse der Regie ist) wahrhaft Großartiges geleistet wurde. Der Erfolg war auch, wie natürlich, trotz der anerkennenswerthen Bemühungen der Mitglieder, ihren Partien zu genügen, nur ein halber. Selbst die Intendanz hatte gegen die sinnlose Besetzung vergebens remonstrirt. Frau Nottes hatte sich bei uns eines außergewöhnlichen Beifalls zu erfreuen, was für den innern Werth ihrer Leistungen um so entscheidender spricht, als ihre Scala nicht mehr die ganze für Sopranpartien erforderliche Höhe hat. — Ihr dankten wir auch den Genuß, zweier Vorstellungen des Fidelio. — Warum man weder Frau Behrend-Brandt, noch Frau Schreiber-Kirchberger für unsere Bühne bleibend zu gewinnen getrachtet hat, das weiß aber nur der Himmel und — die Direction; daß bei ernstlichem Wollen Beides ohne

unerschwingliche Opfer zu erreichen war, ist keinem Zweifel unterworfen, so wie es auch sicher ist, daß durch Eine oder die Andere dieser beiden Künstlerinnen jenes Rollenfach vollständig ausgefüllt worden wäre, welches so lange schon brach liegt; statt dessen hat man Frl. Meyer von Dresden vom Januar 1854 an, mit einem sehr bedeutenden Gehalte engagirt, von der es — unbeschadet ihrer anerkannten Vorzüge als Sängerin doch noch zweifelhaft ist, ob sie für dieses Genre — das große, heroische, pathetische, ausreichen und nicht vielmehr nur als eine Verstärkung jenes Fachs anzusehen sein wird, welches bereits durch die Frl. v. Bracht und Wagner ganz gut besetzt ist. — Daß man über eine Direction, die ohne vieler anderer Uebelstände zu erwähnen, seit ihrem achtzehnmonatlichem Bestande, es nicht weiter als zur Vorführung einer einzigen elenden Novität: des Regoletto, zu bringen vermocht hat, im Publikum nichts weniger als erbaut ist; daß der kleinere Kreis von wahren Kunstfreunden und Kennern sich nur mit Bedauern von diesem planlosen, nicht einmal das eigene Interesse fördernden Treiben abwenden muß, daß endlich selbst die meisten achtungswerthen und begabten Mitglieder der Oper selbst nur mit Unlust bei einem Institut wirken können, bei welchem weder für die Bereicherung der eigenen Ausbildung noch für die Erweiterung des künstlerischen Rufes etwas gethan werden kann, darf Niemanden befremden; in der That sehnen sich auch bereits mehrere derselben, unter denen ich leider gerade die im dramatischen Ausdrucke ausgezeichnetsten Mitglieder Frl. Janda und Hrn. Steinecke nennen muß, nach dem nicht fernen Momente, wo ihre Contraktsverbindlichkeit gelöst sein wird. — Daß es überhaupt für Niemanden, der an Prags Kunstzuständen und dessen musikalischem Rufe Interesse nimmt, gleichgültig sein kann, wenn er in auswärtigen Blättern die trockene Wahrheit lesen muß, Prags Oper sei schon lange nicht mehr die, bei der sich etwas lernen lasse, ist sehr begreiflich. — Der einzige Trost, den wir in dieser Calamität haben, besteht gegenwärtig in der gegründeten Aussicht, daß es bald, sehr bald, anders werden müsse. Es hat nämlich der Hr. Theater-Intendant, dessen rastloses intelligentes Bemühen für die Hebung sowohl des recitirten Drama's als der Oper im Publikum weit weniger bekannt ist, als es sein sollte, der oft wiederholten Ermahnungen müde, im Interesse seines eigenen Rufes sich endlich genöthigt gefunden, bei dem ständischen Landesausschusse als der dem ständischen Theater unmittelbar vorgesetzten Behörde ein kräftiges: quousque tandem gegen die Theaterdirection zu erwirken, in welchem der Letzteren nicht nur ihre Begehungs- und Unterlassungssünden, sammt den diesfalls so oft erhaltenen, fruchtlosen Erinnerungen eindringlich vorgehalten, sondern ihr auch ein Termin gesetzt wurde, binnen welchem wenigstens den schreiendsten Mängeln abgeholfen sein muß, widrigenfalls die Kündigung des Theaterpachtes erfolgen würde. Daß dieses Letztere nicht schon jetzt in Antrag gebracht wurde, hat die Direction nur der Humanität und Gutherzigkeit des Intendanten zu verdanken, der hierbei auf frühere Verdienste Stögers um die Prager Bühne wie auch auf die pecuniären Verluste Rücksicht nahm, welche Stöger in seiner gegenwärtigen Pachtperiode bereits erlitten zu haben ausgewiesen hat. — Es wird Viele geben, welche die Richtigkeit dieses letzten Motivs bezweifeln, allein — Wahrheit ist man Jedermann schuldig — es ist so, und es darf gar nicht befremden, daß es so ist.

Es liegt vielmehr nur ein neuer Beweis für die von den meisten Theaterdirectionen der Jetztzeit zu ihrem eigenen Schaden verkannten Thatsache darin, daß die Interessen der Kunst und jene der Directionscasse weit enger Hand in Hand gehen, als man zu glauben geneigt ist, daß daher die Direction, welche die erstern gröblich vernachlässigt, sich selbst am Meisten straft. — Mit einem Worte: so fest ich davon überzeugt bin, daß die Direction der Prager Bühne,*) auch unter den gegenwärtigen — gegen die Vorzeit etwas minder günstigen Contraktsbedingnissen bei einer zweckmäßigen Führung vollkommen im Stande ist, dem Publikum ein ganz gutes, die kleineren Hofbühnen Deutschlands weit übertreffendes Theater zu verschaffen, und dabei doch einen reichlichen Lohn für die eigene Mühe zu erübrigen, eben so fest glaube ich, daß eine reelle und nachhaltige Besserung unserer Theater-, namentlich aber unserer Opernzustände nur dann zu erwarten sei, wenn statt des plan- und geschmacklosen Treibens von heute auf morgen, in welchem höchstens einmal eine Intrigue (die oft der Casse des Directors am meisten schadet) die Rolle des pfeffernden Gewürzes spielt, — ein nach bestimmten künstlerischen Zwecken mit Bewußtsein und mit richtiger Kenntniß des Erreichbaren strebendes System adoptirt und mit Consequenz und Offenheit durchgeführt wird. Einem solchen System würde — ich zweifle keinen Augenblick daran — jede moralische Unterstützung von Seite unserer fast ausnahmslos redlichen Kritik, und — was wohl noch

---

*) Man bedenke nur, daß Prag eine Bevölkerung von 140,000 Seelen, einen lebhaften Fremdenverkehr, und nur ein Theater hat.

schwerer in's Gewicht fällt — selbst materielle Beihülfe von Seite der Herren Stände — wo es nöthig wäre — nicht versagt werden. Ohne Adoptirung eines solchen Systems aber ist und bleibt aller Fleiß (der hier nicht in Abrede gestellt wird) eine gänzlich unfruchtbare Sisiphus-Arbeit. Die bloße Routine thut's einmal nicht. Ich will mich für jetzt noch nicht jenen zahlreichen Stimmen anschließen, welche da meinen und schon ab ovo behauptet haben, Stöger mit seinem Generalstabe sei an und für sich nicht mehr fähig, einen solchen Geist, wie er eben als nothwendig bezeichnet wurde, in die Leitung zu bringen; die nächsten Monate werden und müssen ja ohnehin über diese Lebensfrage Entscheidung bringen.

Schließlich sei noch des Engagements zweier neuen Opernmitglieder erwähnt: des Frl. Schröder (Sopran) vom Theater in Bremen, und des Hrn. Meermann (Tenor) vom Theater in Linz. Von Beiden läßt sich Gutes hoffen, besonders von der Ersten, welche musikalische Festigkeit mit jugend-frischer Stimme verbindet; aber sie müßten zweckmäßig beschäftigt werden und Muster vor sich haben, von denen sie lernen könnten. Beide Bedingungen fehlen jedoch bisher gänzlich. — Unser Bassist Hr. Dr. Schmid befestigt sich durch die Kraft und Fülle seines herrlichen Organs, und auch durch sein sichtbares Bestreben, dem dramatischen Theile der Aufgabe gerechter zu werden, immer mehr in der öffentlichen Gunst. O—.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Baritonist Nolden aus Coburg, hat in Cöln mit lebhaftem Beifall gastirt.

Die Sängerin Frau Palm ist in Stuttgart als Lucrecia Borgia wieder aufgetreten.

Johanna Wagner hat ihr Gastspiel in Wien, Frau Behrend-Brandt das ihre in Prag beschlossen.

Frl. Louise Meyer aus Cassel, bisher am Hoftheater zu Dresden engagirt, ist zum letztenmal daselbst als Alice in „Robert der Teufel" aufgetreten.

Jullien ist in Amerika angekommen und hat im September sein erstes Concert in New-York gegeben.

Neue und neueinstudirte Opern. In Leipzig ist soeben Cherubini's „Wasserträger" neueinstudirt aufgeführt worden.

In Bremen ist Herold's „Zampa", in Prag Mozart's „Zauberflöte", in Wien Donizetti's „Dom Sebastian" neueinstudirt worden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Director des Stadttheaters zu Königsberg, Hr. A. Woltersdorf, ist zum K. Preußischen Commissionsrath ernannt worden.

Todesfälle. In Clermont bei Paris starb kürzlich G. Onslow.

Vermischtes.

Das Leipziger Stadttheater bereitet die großartige Tragödie Friedrich Hebbel's: „Judith" vor. Ouvertüre und Zwischenactsmusik zu derselben sind vom Kapellmeister Julius Rietz.

Henriette Sontag hat sich mit ihrem amerikanischen Geschäftsführer überworfen. Derselbe verlangt unter anderen für Notizen (d. i. Zeitungspuffs und Bestechung der Journalisten) eine Summe von funfzehnhundert Dollars.

Felicien David hat eine merkwürdige Erbschaft gemacht. Unter verschiedenen unbedeutenden Hinterlassenschaften fand sich ein altes Violoncell, welches er bei Seite legte und unbeachtet ließ, bis eines Tages der Geigenfabrikant Bianchi zu ihm kam und dasselbe für ein Meisterstück, nach näherer Prüfung für eine Arbeit des Andra Guarneri erklärte. Jetzt ist dies Violoncell das Gesprächsthema der gesammten Pariser Musikwelt und F. David hat ein ihm darauf gethanes Gebot von zwanzigtausend Francs ausgeschlagen.

Saphir, der Wiener „Humorist", kam auf seiner neusten Rundreise durch Deutschland nach B. um dort Vorlesungen im Theater zu halten. Zu diesem Zwecke begiebt er sich auf das Geschäftszimmer der dortigen Direction, und findet einen der Directoren der ihn sehr freundlich aufnimmt, und nur bedauert, daß sein College nicht gegenwärtig sei. „Er ist indessen in der Nähe, ich werde ihn rufen lassen." Der Theaterdiener wird abgeschickt, kommt aber bald mit der Meldung zurück: „Hr. X könne nicht erscheinen, da er eine Partie Schach spiele." „Nun gut", sagt Saphir, „so will ich mich zu ihm begeben und ihm eine Weile zusehen —, ich habe ohnehin noch nie einen guten Zug von einem Director gesehen.

Berichtigung. Einer mir von Hrn. Concertmeister Dreyschock zugegangenen Mittheilung zu Folge beruht es auf einem Irrthume, daß genannter Künstler das A-Dur-Concert von Molique, das er im zweiten diesmaligen Gewandhausconcert vortrug, schon mehrere Male hier öffentlich gespielt habe, wie in meinem Berichte über das genannte Concert gesagt war. Hr. CM. Dreyschock hat das in Rede stehende Concert überhaupt zum ersten Male öffentlich gespielt. Der Irrthum, den auch mehrere andere regelmäßige Besucher unserer Concerte theilten, war dadurch veranlaßt worden, daß Hr. Dreyschock seit seinem Hiersein bereits drei verschiedene Concerte von Molique gespielt hat. F. G.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von C. Merseburger in Leipzig.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. **№ 18.** Den 28. October 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Neue Bahnen.

Es sind Jahre verflossen, — beinahe eben so viele, als ich der früheren Redaction dieser Blätter widmete, nämlich zehn —, daß ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vernehmen lassen. Oft, trotz angestrengter productiver Thätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie dies viele der hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Productionen mehr einem engeren Kreise bekannt sind*). Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der größten Theilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich Einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt **Johannes Brahms**, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer*) gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister empfohlen. Er trug, auch im Aeußeren, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Clavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Clavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien, — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, — einzelne Clavierstücke, theilweise dämonischer Natur von der anmuthigsten Form, — dann Sonaten für Violine und Clavier, — Quartette für Saiteninstrumente, — und jedes so abweichend vom andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als

---

*) Ich habe hier im Sinn: **Joseph Joachim, Ernst Naumann, Ludwig Norman, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich**, des tiefsinnigen, großer Kunst beflissenen geistlichen Tonsetzers **C. F. Wilsing** nicht zu vergessen. Als rüstig schreitende Vorboten wären hier auch **Niels W. Gade, C. F. Mangold, Robert Franz** und **St. Heller** zu nennen.

*) Eduard Marxsen in Hamburg.

vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet.

Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter.

Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündniß verwandter Geister. Schließt, die Ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend.

R. S.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Gustav Flügel, Op. 34. Vier Clavierstücke. — Coblenz, Falckenberg. Pr. 25 Sgr.

Die vier Stücke sind: Morgen-Empfindung, Kampfes-Unruhe, Gestillte Klage, Abend-Empfindung. Der Geist, der aus diesen Stücken spricht, ist aus jener Sphäre genommen, die der Componist bereits in früheren Arbeiten sattsam kundgegeben. Es ist jene innere Beschaulichkeit, das subjective Träumen und Sinnen. Die Bilder, welche er hier uns enthüllt, sind wohlgelungen, wenn schon die schaffende Phantasie nicht in einem besonders neuen Gewande erscheint. Mehr hervorzuheben dürfte die Zeichnung sein als die Farbengebung. Das Colorit ist dem Ganzen etwas zu monoton, Nr. 2 „Kampfes Unruhe", hat mehr charakteristisches Gepräge als melodische Entfaltung. Von sehr gelungenem Ausdrucke ist Nr. 1 „Morgenempfindung", worin sich eine anregende Frische ausspricht. „Gestillte Klage" (Nr 3) dürfte in seiner sanften, jungfräulich schüchternen Empfindung vielleicht das Beste sein. „Abend-Empfindung (Nr. 4) trifft zwar den Grundton von dem, was es sein soll, aber die Empfindung sollte in einer noch stärkeren Intensität auftreten. In formeller Hinsicht sind diese Stücke durchaus schön gearbeitet, wie es von der harmonisch sichern Hand des Componisten sich erwarten läßt.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Ludwig Hoffmann, Op. 1. Sonate für das Pianoforte zu vier Händen. — Berlin, Trautwein (Guttentag). Pr. 2 Thlr.

Nicht das erste Werk überhaupt, das der Componist geschrieben, ist das vorliegende, sondern das erste, welches er veröffentlicht. Denn so fix und fertig pflegt kein Erstlingswerk aus der Feder zu fließen. Wenn der Componist sein erstes Debüt also beginnt, so kann ihm die Kritik ein sehr günstiges Prognostikon stellen. Das Werk ist in sich reif — an diesem Beiworte kann der Componist schon genug haben und muß, wenn ihm auch sonst weiter keine überschwenglichen Lobeserhebungen gespendet werden, darin seine Arbeit am schönsten gekrönt sehen. Die Sonate ist von einem echt musikalischen Geiste beseelt und von kunstverständiger Technik getragen, die Verarbeitung der Gedanken zeugt von energischer Durchbildung und, was nicht zu übergehen ist, die Behandlung des Instrumentes ist eine so naturgerechte und maßvolle, daß man deutlich erkennt, wie das Werk gleich von vornherein im echten Claviergeiste gedacht und concipirt ist. Was die eigentliche musikalische Erfindung anbelangt, so zeigt sich diese zwar nicht in einer Besonderes und Neues hervorbringenden Weise, aber der Gedankeninhalt ist edler Natur, Triviellès durchaus verschmähend. Der Charakter der ganzen Sonate ruht auf einem sittlichen Ernste, der uns mitten unter den Alltagstrivialitäten des musikalischen Marktes belebend und erhebend anmuthet. Wenn irgend ein Vorbild dem Componisten geleuchtet, so ist es Franz Schubert. Tiefere Studien dieses Componisten läßt namentlich der erste Satz bemerken. Das Werk ist von ziemlicher Ausdehnung, ohne zu ermüden; die vier Sätze hängen durch ein geistiges Band zusammen und lassen uns einen Componisten erkennen, dem man zu seiner musikalischen Laufbahn mit gutem Gewissen ein Glück auf! zurufen kann.

Emanuel Klitzsch.

Instructives.

Für Gesang.

Gustav Flügel, Einjähriger Gesang-Cursus für Elementarschulen. — Neuwied, Verlag von J. H. Heuser.

Ein Büchlein, das für seinen Zweck schon hinreichenden Stoff darbietet: Choräle (die durchweg einstimmig gehalten sind) und Volkslieder nebst dem Uebungsstoff zu jedem einzelnen derselben. Letzterer besteht entweder aus bloßen Intervallenübungen oder aus solchen Vorübungen, die aus dem Liede selbst gezogen sind, und davon dem Schüler als Bruchstücke erscheinen sollen. Diese Idee erscheint neu und nicht unpädagogisch und dürfte nicht ohne Wirksamkeit für Jenen bleiben, der diese vorher erkannten Bruchstücke oder Materialien beim spätern Singen des Liedes zu einem Ganzen blos zusammenzufügen hat. Unwillkührlich wird man hierbei gleichfalls an so manche Zeichnenlehre gemahnt, wo man auch Anlage des Bildes neben dessen vollständiger Ausführung gestellt erblickt. Zugleich wird dem Lehrer ein willkommener Fingerzeig zu einer sogenannten Katechisation geboten, die hier eben so wie bei einer wissenschaftlichen Erklärung am rechten Orte ist. Die Lieder selbst sind theils ein-, zwei- und dreistimmig und sind die wohlbekannten deutschen Volkslieder. Für Melodie und Sangbarkeit der Unterstimmen hat der Verf. schon gesorgt. Trotz alledem hat aber Ref. den Wunsch nicht unterdrücken können, daß der Autor für das viele Alte und Wohlbekannte, das man nun einmal in allen neuen Liederausgaben zum Ueberdruß vorfindet, mehr Eignes und Neues gegeben hätte, wozu er auch schon den Beruf hat. Dadurch würde dann die Literatur für Kindergesang wieder einen frischen, wirklichen Zuwachs erhalten, anstatt sich wie bisher in ihrem gewohnten Kreise herumzubewegen.

Louis Kindscher.

Briefe aus Carlsruhe.

III.

Das zweite Concert des Musikfestes.

(Fortsetzung.)

Einen wahren Beifallssturm, nicht nur von Seiten des Publikums, sondern auch des Orchesters erregte Joachim's Vortrag der Bach'schen Chaconne für Violine Solo. Joachim trug dieses wunderbar schöne und in seiner Art einzige Musikstück in seiner ursprünglichen Gestalt, ohne die Mendelssohn'sche Clavierbegleitung vor, was auch wir für das Bessere und Richtigere halten. Die Karlsruher Zeitung (Dr. H. Krönlein) spricht sich über Joachim folgendermaßen aus. „So viele ächte Schule, so tiefer Kunsternst, so große Fertigkeit und so viel Wärme und Tiefe der Empfindung kommt in der heutigen Virtuosenwelt nicht häufig" (wir wollen lieber sagen: sonst nirgends mehr) „vor. Von Schwierigkeiten ist bei diesem Künstler nicht mehr die Rede; er überwindet sie nicht blos mühelos, sondern sie scheinen ihm nichts Anderes zu sein, als nothwendige Momente zu der vollen, seelenhaften Darstellung des ganzen, dem Tonstück zu Grunde liegenden Gedankens." — Einen außerordentlichen Eindruck machte Joachim's Spiel auch durch den schönen Gegensatz, welcher die kraftvolle und klangreiche Sologeige des jugendlichen Meisters, unmittelbar nach den großen Tonmassen des ganzen Orchesters, als heiteren und sanften Ruhepunkt erscheinen ließ, ohne die Tonwirkung im Mindesten zu schwächen. — Nachdem Joachim geendet hatte, und wiederholt gerufen war, erscholl allenthalben ein Dacaporuf, dem leider nicht entsprochen wurde. Das Publikum beruhigte sich aber dabei noch nicht, und rief später im zweiten Theil Joachim nochmals, um ihn zu bewegen, eine seiner unübertrefflichen Paganini'schen Etuden zu spielen — doch vergebens. Der bescheidene Künstler war nicht zu bewegen, vom Programm abzuweichen, und so uns eine unverhoffte Extrafreude zu bereiten!

H. v. Bülow folgte unmittelbar mit einer Phantasie von Liszt für Clavier und Orchester über Beethoven's „Ruinen von Athen". Ohne sich im Geringsten zu schaden, ergänzten sich beide Solovorträge auf das Vortheilhafteste. Denn die Liszt'sche Phantasie, ein Product der neuesten Kunstrichtung, war ganz geeignet, die Claviertechnik und Compositionsart unserer Zeit in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit zu zeichnen. Das Pianoforte tritt zugleich als Solo- und Orchesterinstrument auf, der durchaus orchestrale Bau des Ganzen verleiht der Composition einen prägnanten und organischen Charakter, wodurch die technischen Schwierigkeiten und überhaupt das Virtuosenmäßige zu Gunsten der Einheitsidee des Ganzen in harmonische Grenzen zurückgeführt wird.

Die Liszt'sche Phantasie behandelt hauptsächlich zwei Thema's aus dem Beethoven'schen Werk, welche zuerst getrennt, am Schluß aber im Orchester und Clavier vereint auftreten. Das Clavier tritt nach einer längeren Orchestereinleitung, welche das erste Thema behandelt, mit einer wunderschönen Cadenz ein, in deren geistvoller Conception überhaupt Liszt unübertroffener Meister ist. Den außerordentlich wirksamen und wunderschön gesteigerten Mittelpunkt des Ganzen bildet der originelle türkische Marsch mit seinem köstlichen Humor. Was bei dieser Phantasie, wie in vielen Liszt'schen Compositionen, sich so herrlich beurkundet, sind die unnachahmlichen Klangeffecte, welche Liszt dem Pianoforte entlockt und womit er die Grenzen dieses Instrumentes zu einer nie geahnten Ausdehnung

erweiterte. Unter seinen Händen erwachen in diesem, sonst als einförmig verschrieenen, und der Klangerweiterung und Biegsamkeit eigentlich fremden Instrument, ganz überraschend neue Farben und Wirkungen. Diese Vorzüge treten auf das Glänzenste hervor, wenn die Liszt'schen Compositionen von einem so vollendeten Schüler des großen Meisters vorgetragen werden, wie H. v. Bülow ist. Ich habe mich erst vor Kurzem (von Dresden aus) über diesen ausgesprochen, und kann hier nur wiederholen, daß v. Bülow's Kraft, Zartheit und Tonfülle, seine wohlthätige Ruhe und Sicherheit in vollkommener Beherrschung aller Schwierigkeiten des Instrumentes, sowie seine geniale Auffassung der Intentionen des Componisten ihn zum vollendeten Künstler stempeln. Der Beifall von Seiten des dankbaren Publikums war ein warmer und lebhafter. v. Bülow wird und muß sich allenthalben, wo er auftritt, die vollkommenste Anerkennung seiner Künstlerschaft und einen dauernden Ruf erwerben.

Vor Beginn des Concertes war uns, zur freudigsten Ueberraschung, ein Zettel mit folgender „Benachrichtigung" zugekommen: „Auf vielfaches Begehren wird die Ouvertüre zum Tannhäuser zum Beschluß des Concertes wiederholt werden." — Also so unmittelbar und schlagend hatte diese Ouvertüre nach einmaligem Hören, trotz aller Gegendemonstrationen der auswärtigen Kritik gewirkt! Das war doch ein Sieg, der sich konnte sehen lassen! — Freilich verloren wir dadurch auf anderer Seite. Zwei Nummern von Berlioz mußten ausfallen, um für die Ouvertüre Raum und Zeit zu schaffen. Man hatte von mehreren Seiten das erste Concert, (von 11 bis ½3 Uhr) etwas zu lang gefunden und gewünscht, daß das zweite Concert auf das Maaß von 3 Stunden zurückgeführt würde. Darum mußte Berlioz Wagner Platz machen.

Mein freundlicher Nachbar im Concert war ein sehr gebildeter Heidelberger. Er sagte zu mir: „Ich bin sehr froh, daß von Berlioz Einiges ausfällt." — „Warum, wenn ich fragen darf?" antwortete ich, aufs Höchste indignirt, weil ich wieder einen Anti-Berliozianer vor mir zu sehen glaubte, deren so viele in der Welt herum irrlichteriren. — „Nur, weil wir desto mehr von Wagner hören werden. Denn um diesen näher kennen zu lernen, kam ich hierher", war die Antwort. Das war mein Mann! Er hatte auf der Promenade in Wiesbaden nur den Hochzeitsmarsch aus Lohengrin, wahrscheinlich in sehr mäßiger Ausführung, gehört. Und diese, ihm noch fremden Töne hatten ihn so mächtig ergriffen, daß er sie augenblicklich für Wagner's Musik erkannte, der er jetzt mit Enthusiasmus ergeben war. Nach Beschluß des Concertes sagte er: „Wenn Lohengrin in Weimar gegeben wird, reise ich hin!" — Und so waren ihrer Viele. Wildfremde Menschen packten sich auf den Corridors an und riefen ihren Enthusiasmus Jedem entgegen, der Stand hielt. So mußte es kommen. Das ist die Wirkung der wahren Kunst, mit ihrem „Seid umschlungen Millionen!" — —

Der zweite Theil aus Berlioz „Romeo und Julie" begann. Der Inhalt ist: „Romeo allein. — Seine Traurigkeit. — Concert und Ball. — Das große Fest bei Capulet." — Berlioz nennt seine Symphonie eine dramatische. Sie ist es im vollen Sinne des Wortes. Plastisch stehen die Gestalten vor uns, die seine Töne uns zaubern. Sie leben und lieben, sie handeln und ringen mächtig nach dem Wort, das ihren Zauberbann lösen könnte. Aber sie bleiben in dem Zauberkreis und leisten das Höchste, was reine Instrumentalmusik zu leisten vermag. Mit Recht führt Berlioz den Kopf von Beethoven als Siegel. Wenn ihn einer liebte und verehrte, wenn ihn einer studirte und in seinen Geist einzudringen suchte — soweit die getrennte Nationalität und die Schranken, die jedem Genie gesteckt sind, es gestatteten — so war es Berlioz. Das fühlt man so lebendig heraus, daß die Verkennung der edlen, noblen und reichen Natur von den deutschen Philistern uns empören müßte, wenn sie leider nicht so — natürlich wäre! Daß Berlioz keine vollkommen harmonisch durchgebildete Natur ist, daß er die feinen Grenzen des Schönen nicht überall einhält, daß er Mittel und Zweck nicht allenthalben in Einklang bringt, daß er, der im innersten Kerne deutsch ist, doch von der Wesenheit seiner Nationalität sich nicht vollkommen losreißen konnte — was hindert das uns, diesen mächtig ringenden Schöpfergeist, dessen Geistesblitze oft so wunderbar treffen, dessen Schwung so unwillkührlich fortreißt, dessen Tongemälde voll der kühnsten Umrisse uns dämonisch fesseln — diesen Genius als solchen zu erkennen und ihn trotz seiner Fehler, zu verehren?

Das dramatische Seelengemälde, welches Berlioz, der von Allen anerkannte Meister der Instrumentation, im zweiten Theil seiner Symphonie uns enthüllt, ist mir persönlich einer der liebsten von seinen Instrumentalsätzen. Vollkommene Klarheit und Einheit der Empfindung bei aller Mannichfaltigkeit der Erscheinung, schöne Gleichmäßigkeit des dramatischen Fortschrittes, ungetrübte Wirkung der reichsten Instrumentation verbindet sich mit einer wahrhaft italienischen Farbenglut, um das Tongemälde vor unserem geistigen Auge harmonisch zu enthalten. Das ist die wahre Romantik, das Kind der reichsten Phantasie! — Zuerst die weiche, sehnsüchtige Violinfigur, die mit zarten Tönen Romeo's Einsamkeit uns schildert. Dann das herrliche Oboe-Solo, das uns Romeo's

Klage und seine Liebe singt, während aus der Ferne der jubelnde Rhythmus des Festes herüberklingt und das Tamburin zum Tanze ruft. Dann die hinreißende Steigerung des immer mehr um sich greifenden festlichen Gewühles, welches trotz aller Entfesselung der Leidenschaft, doch durch seinen streng durchgeführten Rhythmus die Schranken des Schönen und Geziemenden streng einzuhalten weiß, aber durch sein, augenblicklich das Ohr gewinnendes Hauptmotiv, unwiderstehlich zum Lebensgenuß lockt. Endlich mitten im Jubel und Drang der Lust plötzlich wieder Romeo's einsame Stimme, vor welcher die Wogen der Töne augenblicklich zurückweichen, um unmittelbar wieder darüber zusammenzuschlagen und die Klage zu verschlingen — wenn das keine Poesie ist, wenn das nicht zu den höchsten Wirkungen der Kunst gerechnet werden muß — so gehe man hin und mache Fugen auf: Halleluja! — Denen kann man freilich die Empfindung nachrechnen. —

Die Wirkung auf das Publikum war intensiv. Viele, auch mein Heidelberger Nachbar, gestanden mir, so poetisch und reich, so ergreifend und klar hätten sie sich Berlioz freilich nicht gedacht. Das sei was ganz Anderes, als was die Tradition und Kritik von Berlioz gefabelt habe, die gar haarsträubende Dinge berichteten. — Ja, die Kritik! Man hätte stündlich Gelegenheit, sich seines Berufes zu schämen, wenn man die Herren Collegen schulmeistern sieht, die an der Kunst quacksalbern, daß sie des Teufels werden müßte, wenn sie nicht eine Tochter des Himmels wäre!

Nach solcher erhobenen Stimmung konnte uns die „Prophetenarie" der Frl. Heinefetter (Arie der Fides im letzten Acte) nur unangenehm berühren. Das war kaltes Wasser auf glühendes Erz. Sie war offenbar nicht an ihrem Platz — nämlich die Arie, nicht Frl. Heinefetter, die sehr brav sang — und hätte im ersten Theil eine bessere Stelle gefunden. Das Publikum zeichnete trotzdem die Sängerin durch Hervorruf aus, den sie verdiente.

Nun aber kam auch die Krone des Ganzen, der herrliche Lohengrin, mit seiner unwiderstehlichen Zaubermacht, welcher alle Hörer zur Anbetung des heiligen Graals, der ewigen Kunst, gewann. Es kann Ihnen hier weniger daran liegen, meine Meinung darüber zu hören, die Sie schon zur Genüge kennen, als die Wirkung auf Andere, denen diese Schöpfungen neu waren. Es sei mir daher vergönnt, die Ansichten zweier, durchaus unbefangener und der Hauptsache nach doch ganz richtig fühlender Kritiker hier niederzulegen, welche sich in der „Karlsruher Zeitung" und in der „Badischen Landeszeitung" darüber begeistert aussprachen.

Der Eine, Dr. Koffka, berichtet: Waren alle Genüsse schon von mannichfaltigem, hohem Interesse, so sollten doch jetzt erst diejenigen kommen, welche dem Musikfest die wahre Weihe gaben. Es waren die Compositionen von Richard Wagner. Wir bedauern, daß uns hier der Raum fehlt, auf ihre künstlerische Bedeutung näher einzugehen; für heute wollen wir nur so viel sagen, daß die hohe Genialität, welche sich in diesen Tonschöpfungen ausspricht, das echt deutsche Gepräge, das sie tragen, die Alles umfassende Charakteristik, die wunderbar schönen und imponirenden Effecte der Instrumentation, der reiche Fluß echter Melodien den großartigsten Eindruck nicht verfehlen konnten. Wer fühlt sich bei den Tönen aus Lohengrin nicht versetzt in jene Zeit des Minnegesangs, der tapferen Ritterlichkeit, der edlen Frauenliebe, des gläubigen Gottvertrauens und frommer Sittenreinheit, in die Zeit, deren gigantische Schöpfungen noch heute uns in jenen alten, ehrwürdigen Münstern und Domen zur Bewunderung und Anbetung hinreißen! Freilich war das keine Zeit der Pygmäen; und um sie in ihrer ganzen Größe und Schönheit zu würdigen, bedarf es eines anderen Maßstabes, als den man in unseren Tagen an die Productivität anzulegen pflegt. Edler Johannisberger ist kein fränkischer Schaumwein, der Kölner Dom keine freundliche Villa, die Weisen aus Lohengrin sind kein einschmeichelndes Melodiengetändel, keine letzte Rose aus Martha. Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen! —

Der Andere, Dr. Krönlein, spricht sich folgendermaßen aus: Der Stoff, den Richard Wagner in seinem Lohengrin malt, ist nicht so wohl der äußeren Welt, als der inneren Welt entnommen. Was der innere Sinn erschaut in dem ganzen Aufschwung idealischer, das Sinnliche verklärender Erregung, das ist das Object dieser Tonmalerei, die auch deshalb höheren Styls sein muß (als bei Berlioz), weil in die Welt der inneren gegenständlichen Anschauung unmerklich die ideale Stimmung hinübergleitet. Auf diese erhabene Höhe hat sich Wagner gestellt, und die Zartheit seiner poetischen Auffassung giebt ihm die reichsten und dankbarsten Materialien zur tonlichen Symbolisirung. Daß der Componist diese Aufgabe wunderbar zu lösen versteht, davon zeugte schon die Aufnahme, welche jedes der gebotenen Stücke, „der heilige Gral", „Männerscene und Brautzug" und „Hochzeitsmusik und Brautlied" gefunden hat. Gewiß waren sie unter dem vielen Herrlichen, was in dem Concerte geboten wurde, das Herrlichste. Man wußte nicht, sollte man mehr die blos durch Instrumente geschilderte, unendlich zart gehaltene Darniederkunft des von Engeln den Menschen

herabgebrachten heiligen Grals, des Symbols reiner Liebe, bewundern, oder die nun folgenden, eben so tief poetischen als erhaben dramatischen Scenen, welche die Segnungen der Himmelsgabe an der idealen Liebe eines Brautpaares verherrlichen. Eine ganze Welt neuer Rhythmen und Harmonien dient dazu, den poetischen Gedankengang zur Wahrheit werden zu lassen, und ihn und mit ihm die Herzen fühlender Menschen himmelan zu tragen. Welches auch die Mittel Wagner's sind, wie er sich immer zu der früheren Musik stellt, wie sein Kunststreben sich vor der Kritik ausweisen mag — genug, diese Wirkung ist ihm gelungen, und es war nur ein Gefühl, das Alle belebte: daß hier ein geistiger Genuß geboten wurde, der zu den höchsten gehört, welche die Kunst zu bieten vermag. Freilich gehörte dazu auch diese Vortrefflichkeit der Ausführung, wie sie hier stattfand. Orchester und Chor wetteiferten mit einander in der würdigen Ausführung des Werkes. Man kann wohl sagen, das Auditorium schwamm in Wonne und Begeisterung für dieses Werk. Zum Schluß zeigte sich die Vortrefflichkeit der musikalischen Kräfte nochmals in ihrer ganzen Größe in der vollendeten Aufführung der gewaltigen Tannhäuser-Ouvertüre desselben Meisters. — —

Diese Ouvertüre gelang diesmal noch vortrefflicher als das erste Mal und ließ auch nicht das Geringste zu wünschen übrig. Liszt wurde nochmals stürmisch gerufen. Die Wirkung des Lohengrin auf das Publikum war in der That eine gewaltige. Es herrschte nur eine Stimme: „der Lohengrin muß auf die Bühne, wir müssen ihn ganz hören!" Die Spannung auf den Tannhäuser, welcher jetzt in Darmstadt und Carlsruhe einstudirt wird, ist nicht minder groß. Ein eminenter Erfolg ist ihm im Voraus gewiß. Ganz unmusikalische, aber ästhetisch Gebildete versicherten mir, nie in ihrem Leben habe eine Musik solchen erschütternden Eindruck auf sie gemacht, als diese Wagner'sche. Sogar ein eingefleischter „Historiker", ein Händelianer vom reinsten Wasser äußerte sich, daß man Wagner's Opern geben müsse, „denn er sei doch der beste Operncomponist". Mehr konnte man von ihm nicht verlangen! —

Und so gelangte das Musikfest denn auf das Herrlichste zum Schluß. So war der Eindruck im Hörer, der Erfolg der Bestrebungen Liszt's, ein erhebender, nachhaltiger und wirkungsreichster. Was sagen aber die meisten Zeitungen darüber? — — Dies zu beleuchten und in einigen Beispielen zu verfolgen, ist sogar unsere Pflicht, um dem Publikum über dies Getreibe die Augen zu öffnen, Liszt zu gerechterer Anerkennung zu bringen, und unsere Berichte nicht als bloße Phantasmagorien erscheinen zu lassen. Denn entweder haben jene „Heuler" Recht, oder wir. Einer hat gelogen! — Davon das nächste Mal. —

Carlsruhe, 8ter October 1853.

Hoplit.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Drittes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses: Symphonie von J. Haydn (D-Dur); Arie aus Fidelio, gesungen von Frl. Louise Bergauer aus Prag; Concert für die Clarinette von Mozart (Op. 107), zum ersten Male vorgetragen von Hrn. Landgraf. Zweiter Theil: Lustspiel-Ouvertüre von J. Rietz (zum ersten Male); Frühlings-Phantasie, Concertstück für 4 Solostimmen, Orchester und Pianoforte von N. W. Gade. Die Solostimmen vorgetragen von Frl. Bergauer, Frau Dreyschock, Hrn. Schneider und Hrn. Behr, das Pianoforte gespielt von Hrn. Prof. Moscheles. Ouvertüre zum Freischütz. — Wir können uns bis jetzt über Frl. Bergauer, die dem Vernehmen nach für die laufende Saison als Sängerin engagirt ist, kein bestimmtes Urtheil erlauben, da die Debutantin an diesem Abende sehr merklich indisponirt und in Folge dessen sehr befangen war. Auch die Wahl der Beethoven'schen Arie schien uns keine glückliche zu sein. Es wird zum Vortrage dieses Musikstückes die vollendetste Kunstfertigkeit und so sehr künstlerische Intelligenz verlangt, wie man sie bei einer — wie es scheint — noch nicht ganz fertigen Sängerin nicht wohl verlangen kann. Ein entschiedener Mißgriff war es ferner, daß Frl. Bergauer in der Gade'schen Composition die Sopranpartie singen mußte. Sie ist vollkommene Mezzo-Sopranistin, wenn nicht Altistin, diese Partie liegt ihr also gar nicht in der Stimme und verursachte ihr bei der bereits erwähnten Indisposition die größte Anstrengung. Die natürlichen Mittel der jungen Sängerin scheinen nicht unbedeutend, besonders die tiefe und mittlere Stimmlage voll und kräftig zu sein. Hoffen wir, daß in dem nächsten Concert die Sängerin volle Gelegenheit finden möge, sich allseitig in dem vortheilhaftesten Lichte zeigen zu können. — Das für uns noch neue Clarinetten-Concert von Mozart ward von Hrn. Landgraf trefflich ausgeführt, besonders gelang ihm das Adagio, der bedeutendste Theil des Ganzen. Der erste und dritte Satz sind mehr auf Geltendmachung der Virtuosität des Vortragenden berechnet, doch verleugnet sich der Geist des großen Meisters in keinem Tacte. Der Totaleindruck des Concertes ist ein durchaus befriedigender. — Im zweiten Theile des Concertes hörten wir eine neue Ouvertüre von Julius Rietz, „Lustspiel-Ouvertüre" genannt. Es ist dies ein interessantes, in der Form äußerst glattes und mit nur geringen Mitteln außerordentlich wirksam orchestrirtes Werk. Die Motive sind frisch und ge-

schmackvoll verwendet, das Ganze lebendig und dem durch den Titel angedeuteten Zwecke entsprechend. Zu einem jeden Lustspiel würde diese Ouvertüre freilich nicht passen, wohl würden wir sie aber zur Einleitung zu einem Shakespeare'schen oder überhaupt classischen Lustspiele wählen, da sie als musikalisches Vorwort so viel verspricht, wie nur wenige Erzeugnisse der komischen Muse halten können. — Die Ausführung der Gade'schen Frühlings-Phantasie und der Orchesterwerke war im Ganzen sehr gelungen. Das Tempo der Freischütz-Ouvertüre war offenbar etwas zu lebendig, so daß eine Steigerung gegen den Schluß hin fast zur Unmöglichkeit wurde.

F. G.

Königsberg. Die musikalische Akademie feierte in diesen Tagen das Fest ihres zehnjährigen Bestehens. Am Sonntage (16ten Oct.) hatten sich die sämmtlichen Chormitglieder des Instituts im Junkersaale versammelt, woselbst vor einem Kreise Eingeladener die Feier mit J. S. Bach's Choral „Es woll' uns Gott genädig sein", würdig eröffnet wurde. Darauf hielt Hr. Dr. Zander (Obervorsteher und mit Hrn. Sobolewski Begründer des Vereins) eine Ansprache, die sich über das Entstehen und Wesen der Akademien, so wie über Bestand und Zweck unserer musikalischen Akademie erging. Der Chor sang dann Mozart's Ave verum corpus, und zum Schlusse das wunderherrliche Gloria von Palestrina (mit zweitheiliger Aufstellung des Chors); die Wirkung dieses im schönen Geiste gesungenen Stückes war eine erhebende, man kann sagen, reinigende, — denn wahrlich, durch solche Klänge müssen Sünder bekehrt werden! Der zweite Tag der Feier wurde in schönster Weise durch die Aufführung von Händel's „Israel in Egypten" begangen, (mit vollem Orchester). Die gewaltigen Chöre voll gedrungener Kraft machten einen erschütternden und begeisternden Eindruck; man kann die treffliche Ausführung am richtigsten bezeichnen durch die Bemerkung, daß selbst einige schneidende ungebetene Dissonanzen durch falsche Einsätze ꝛc. von dem trefflichen Geiste der Totalwirkung vollständig gedeckt wurden. Hr. Sobolewski dirigirte als Musikdirector des Vereins. Es ist hier ein besonderes ehrendes Lob dem trefflichen Institute darzubringen für die Treue, mit welcher es an seiner Tendenz: durch Aufführung edler Kunstwerke Veredlung zu verbreiten, festhält. Damit ist zugleich die Thätigkeit der Leiter der Musikalischen Akademie (die aus einer Vocal- und Instrumentalabtheilung besteht,) gewürdigt; doch verdient der Obervorsteher Dr. Zander eine besondere Ehrenerwähnung. Dieser Mann trägt die vielen Geschäfte seines schweren Amtes mit Freude und ausdauernder Kraft, und — wohlgemerkt: ganz uneigennützig, ja, er bringt noch materielle Opfer. Mit Consequenz und Energie weiß er durch Hindernisse und Widerwärtigkeiten aller Art zu steuern; ehrt er somit die Kunst, so ehren auch wir ihn dafür! Der dritte Tag versammelte die Akademiemitglieder zu heiterer Liedertafel als Beschluß des Festes. Musikdirector Sobolewski giebt sechs Abonnementconcerte, in welchen bereits mehrere seiner Compositionen und Mendelssohns Antigone zur Aufführung kamen, letztere am Clavier. Unter andern größeren Werken wird auch „Lohengrin" — ganz, und am Clavier — von Dilettanten aufgeführt werden; — Schade! —

„Indra" wurde auch hier gegeben; im ersten Acte mit einigem Beifall, weil man wahrscheinlich auf Polka's verzichtete hatte (zufolge des übeln Rufes der Oper) — doch griff die Langeweile bald um sich, und Viele verließen nach dem zweiten Acte das Haus, oder — hörten heldenmüthig ihr Entréegeld ab. Daß am 15ten Nov. Wagner's Tannhäuser mit gleich gutem Willen, doch mit besserem Erfolge in Scene gehe, ist der Wunsch Ihres

L. Köhler.

Aus **Elbing** wird uns geschrieben: Am 27sten September ging in Elbing Tannhäuser durch die neu zusammengesetzte Gesellschaft des Hrn. Genée aus Danzig in Scene. Das Haus war überfüllt, denn auch vom Lande war Alles herbeigeströmt, um das geniale Werk, für dessen Verständniß Hr. Louis Köhler in der Königsberger Hartung'schen Zeitung hier eifrig gearbeitet hat, zu sehen und zu hören. Nächst Hrn. Genée verdient Hr. Kapellmeister Denike großen Dank, denn man muß anerkennen, daß er bei den im Ganzen doch nur schwachen Kräften und Mitteln das Beste leistete, was zu leisten war. Das Orchester hatte 4 Violinen, 2 Violen, 1 Violoncello und 1 Contrabaß. Daraus können Sie ersehen, daß die Aufführung hinsichtlich des orchestralen Theils zu wünschen übrig lassen mußte. Einzelne schwierige Theile der Oper, z. B. der Schluß der Ouvertüre und das Finale des zweiten Actes wurden dessenungeachtet wirksam und würdig ausgeführt. Von dem Sängerpersonale ragte Frl. Pauline Zschiesche (Elisabeth) über Alle empor. Für sehr große Räume wird ihre Stimme allerdings leider nicht ausreichen, da sie etwas dünn ist und einen ein wenig belegten Klang hat, das Elbinger Theater jedoch füllte sie vollständig aus. Ihr edler und feuriger Gesang, sowie ihr einsichtsvolles Spiel wirkten dermaßen auf die übrigen Mitwirkenden, daß diese mit fortgerissen und so eine Gesammtleistung im zweiten Acte erwirkt wurde, wie sie nach dem Vorangegangenen kaum zu erwarten war. Das Werk wurde, ich finde keinen bezeichnendern Ausdruck als andächtig angehört und mit immer steigendem Beifall aufgenommen. Man hat gemeint, bevor Wagner's Werke nicht durch Musteraufführungen im Volke eingebürgert seien, könnten Aufführungen derselben in kleinen Städten und durch kleine Gesellschaften nur schaden. Nach dem hier Erlebten widerspreche ich dieser Meinung auf das Entschiedenste. Ich fühle mich nicht im Besitz der Kraft zu beschreiben, wie man die Wirkung der großen Tondichtung auch bei denen wahrnahm, die nicht wußten, ob das eben Gehörte ein Dur- oder ein Mollbreiklang sei, die aber unbefangen die reinen Melodien, die nicht nach Belieben hingeworfenen Harmonien und Modulationen aufnahmen. Den Edel-

stein erkennt man auch in schlechter Einfassung: abgesehen davon, daß die mangelhafte Ausführung allerdings keinen vollen Genuß zuläßt, so wird sie bei den Gebildeten, die das Mangelhafte erkennen und es sich geistig vervollständigen, wohl die Sehnsucht nach einer bessern erwecken, nicht aber die Verdammniß des Werkes zur Folge haben; bei den Ungebildeten — nun, diese sind und bleiben urtheilslos, sie können das Gute auch bei guter Ausführung nicht erkennen,* an ihrer Gunst ist aber auch Nichts gelegen. In Elbing machte der Tannhäuser bei mittler Ausführung entschieden Glück, am Schluß der Oper sah man die Gesichter von einer Freude überstrahlt, die nur ein reiner Genuß gewährt, und gar Mancher dankte wohl still in seinem Herzen dem Componisten für diesen Genuß.

Ueber die Einzelnheiten der Aufführung sage ich Ihnen kurz, daß die Rolle der Venus von Frl. Tettelbach mit frischer Stimme und ziemlich entsprechendem Spiel größtentheils genügend gegeben, das Hirtenlied von Frl. Armbrecht ausdrucksvoll vorgetragen wurde, daß auch die Männer, besonders Hr. Bertram als Wolfram v. Eschinbach, manches Gute boten, die Rolle des Tannhäuser aber durch Hrn. Cagiati am wenigsten genügend vertreten war. Die Gesellschaft wiederholte die Oper in derselben Woche bei vollen Häusern zwei Mal und siedelte darauf am ersten October nach Danzig über.

Albert Schröder.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frl. Agnes Büry, für erste Coloraturpartien in Preßburg engagirt, hat enthusiastischen Beifall bei ihrem ersten Auftreten als Lucia gefunden.

Frau v. Marra-Vollmar hat in Stuttgart als Regimentstochter einen ganz erstaunlichen Enthusiasmus erregt. Stuttgarter Blätter nennen sie die „würdigste Nachfolgerin" der Frau Sontag. Kann sein!

Frl. Cruvelli gastirt in Cöln, Frau Ernst-Kaiser aus Pesth in München mit reichem Erfolg.

Vieurtemps concertirte in Graz.

Ein junger Tenorist, Enkel der berühmten Sophie Schröder, Hr. Schmidt, hat in Hamburg großes Aufsehen erregt.

Auber ist nach längerer Zeit im Hofoperntheater zu Wien wieder aufgetreten.

Neue und neueinstudirte Opern. Die neueste Oper Ad. Adam's „Le bijou perdu" hat in Paris sehr wenig Beifall gefunden.

In Stuttgart bereitet man Lindpaintner's Oper: „Die Rosen" zur Aufführung vor.

Spontini's „Vestalin" scheint nach und nach auch auf die kleinern Bühnen übergehen zu wollen. In Coburg ist sie zum erstenmale aufgeführt worden, in Posen ist sie in Vorbereitung.

Richard Wagner's „Tannhäuser" wurde in Darmstadt zum erstenmale aufgeführt.

In Wien hat Donizetti's „Favoritin" zur „Leonore" umgetauft neueinstudirt die Bretter des Kärnthnerthortheaters beschritten. Ebendaselbst haben auch die Proben zu Balfe's „Theolanthe" begonnen.

Im Friedrich Wilhelmstädter Theater in Berlin ist eine kleine Oper „Lebende Blumen" von Telle gegeben worden.

Die Oper „Tony" des Herzogs von Coburg-Gotha ist nun auch in Frankfurt a. M. in Vorbereitung.

Todesfälle. In Dresden starb vor Kurzem der pensionirte Kammermusikus Anton Schubert.

Literarische Notizen. Der Wohlbekannte hat das vierte Heft seiner „Fliegenden Blätter" vom Stapel laufen lassen. Neben einer Art Anerkennung Wagner's enthält dasselbe eine Vertheidigung des Dialogs in der Oper. Es scheint, daß der blühende Unsinn von der Sense der Kritik wenig leidet —, nach dem alten deutschen Sprüchworte: Unkraut verdirbt nicht.

Im Verlage von F. A. Brockhaus erschien so eben: „Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin von Theodor v. Küstner, K. Generalintendanten, jedenfalls ein nicht unwesentlicher Beitrag zur Geschichte der deutschen Bühne.

Vermischtes.

Das französische Centralsystem greift immer mehr um sich. In Paris soll sich jetzt eine Actiengesellschaft mit bedeutendem Capital gebildet haben, welche sämmtliche Provinztheater zu übernehmen und von der Hauptstadt aus zu leiten gedenkt. So wenig wir für ein derartig in die Höhe geschraubtes System sind, so gestehen wir doch, daß etwas von demselben der deutschen Bühne nicht unvortheilhaft sein würde. Vor allem fehlt es uns an einer Musterbühne.

In Coburg muß man ein ganz eigenes Buch des „Freischütz" besitzen. Das Stuttgarter Centralorgan läßt sich über die Besetzung dieser Oper ganz ruhig schreiben: „Agathe — Frl. Romond; Oberförsterin — Frau Ditt. Wo in aller Welt ist denn bisher von einer Oberförsterin im Freischütz die Rede gewesen? waltet hier der böse Geist eines abwesenden Referentenverstandes, oder der Scharfsinn eines talentvollen Regisseurs?

In Hamburg hatte man Beethoven's „Fidelio" mit Tanzdivertissements zusammengegeben. Nun statten verschiedene Blätter dem neuen Kapellmeister Lachner ihren Dank ab, daß er diesem Unwesen gesteuert.

Als den Nachfolger Onslow's am Pariser Conservatoir wird von verschiedenen Seiten Hector Berlioz bezeichnet. —

Indem ich dem geehrten Beurtheiler meiner Bearbeitung der von Mozart unvollständig hinterlassenen vierhändigen Sonate und des Duetts aus der Entführung aus dem Serail in Nr. 10 und 11 dieses Blattes für die unverdiente Nachsicht und Aufmunterung danke, bedaure ich, seinem dabei ausgesprochenen Wunsche nicht willfahren zu können, da ich von dem Zauber der Instrumentalklangfarbe Mozart's einen viel zu hohen Begriff habe, um die Lösung dieser eben so mühe- wie ehrenvollen Aufgabe nicht würdigeren und bewährteren Händen zu überlassen. — Zugleich bemerke ich zur Vermeidung von Mißverständnissen, daß die auf dem Adagio für 5 Blasinstrumente vorgeschlagene anderweitige Besetzung nicht von mir herrührt. — Julius André.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 16, S. 172, Sp. 2, Z. 5 v. o. lies scheint statt schabet.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

C. G. Reissiger, Op. 199. Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Alto et Violoncelle. **Offenbach, André. 4 Fl. 30 Kr.**

Der Componist ist auf dem Gebiete der Kammermusik sehr thätig gewesen, jedoch nur nach der unterhaltenden Seite hin; dies beweisen seine Trio's und dahin einschlagende Artikel. Abgesehen jedoch von dem tieferen Ernste, den er darin nicht entwickelt, bewegen sich seine Compositionen stets in einer sehr anständigen Salonsphäre und sind in technischer Hinsicht mit Sorgfalt und instrumentalgerecht gearbeitet. Die Wirkung für den, welcher an derartiger Musik sich ergötzt, wird nicht ausbleiben, da die Gedanken immer in gewinnender Form auftreten und ohne erhebliche technische Schwierigkeiten. Das vorliegende Quartett reiht sich in dieser Hinsicht gleichfalls den früheren Arbeiten an. Es macht keinen Anspruch auf eigentliche Geistesarbeit; es zeigt uns ein freundliches Gesicht, lacht und scherzt, und bemerkt man auch hier und da eine ernstere Miene so weiß man schon, daß es ihm nicht so rechter Ernst damit ist. Daß aus früheren Werken Anklänge auftauchen, und formell Manches wiederkehrt, was schon öfter gewirkt haben mag, darf man freilich nicht mit allzuscharfer Brille betrachten. Der Componist hat sich in gewisse stereotype Formen so hineingearbeitet, daß sie ihm unwillführlich sich einstellen, wenn ein dem Früheren verwandter Inhalt zu verarbeiten ist. Von den vier Sätzen dieses Quartetts hat der erste (Allegro con spirito) recht munteres Leben, viel façon de parler, aber für den Liebhaber wirksam. Dem Scherzo fehlt das Salz. Presto in $\frac{2}{4}$ Tact ohne pointirte Gedanken ist noch kein Scherzo. Das Andante quasi Allegretto zeigt ein recht gutmüthiges Gesicht; da es aber keine interessanten Züge hat, so langweilt es. Das Rondo-Finale hüpft und tänzelt in fröhlicher Laune dahin, macht aber keine ungewohnten Sprünge, denn das wäre für den Wohlerzogenen Salonmenschen eben nicht wohlanständig. C. K.

Instructives.

Für Gesang.

A. Struth, Op. 16. Liederkranz für die Jugend zum Gebrauche in Schulen, Privatinstituten und zur häuslichen Unterhaltung für zwei Stimmen mit willkürlicher Clavier-Begleitung. Offenbach, André.

Ein empfehlenswerthes Werkchen des in diesem Fache schon bei verschiedenen Gelegenheiten mit Anerkennung genannten Componisten. Diese Lieder sind bezüglich des Textes wie der Musik den Kräften und dem Fassungsvermögen der Kinder angepaßt; zum Behufe der Clavierbegleitung ist eine entsprechende Baßstimme dazu gesetzt.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

G. Kuhe, Op. 41. Au bord d'un lac. Idylle pour le Piano. **Offenbach, André. 36 Kr.**

Hr. Kuhe gehört zu den Leuten, die in Claviermusik machen und ihre Kunden ganz nach deren Belieben nach der Elle, nach dem Gewicht oder nach dem Maaße bedienen, dabei aber die besten Geschäfte machen. Vorliegende Idylle steht nun mit ihren regelmäßig in jedem Tacte wiederkehren-

den Arpeggien und ziemlich nichtssagenden Figuren wie ein recht hübsch gemustertes Stück Kattun oder Mousseline de laine aus, das der Musterkarte eines Commis voyageur keine Schande machen würde. Das ist aber auch das einzige Gute, was man von diesem Kunstwerke sagen kann.

J. Kircher, Op. 15. Deux Mazourkas élégantes pour le Piano. **Offenbach, André. Nr. 1, 2. à 45 Kr.**

Zwei ansprechende Salontänze ohne besonders hohen Kunstwerth, die von einem fertigen Spieler geschmackvoll vorgetragen sich anhören lassen.

Fr. Gretscher, Op. 21. Accents de joie et de reconnaissance. Petit morceau de Salon pour Piano. **Offenbach, André. 45 Kr.**

— — —, **Op. 22.** Second Mazurka pour le Pianoforte. **Ebend. 45 Kr.**

— — —, **Op. 23.** Barcarole pour le Piano. **Ebend. 36 Kr.**

Sämmtlich Salonstücke der gewöhnlichen leichtfertigen Art, die von der vollständigsten künstlerischen Gesinnungslosigkeit ihres Urhebers zeugen. Wer sich musikalisch nicht höher schwingen kann, als bis zu seiner eigenen liebwerthen Nase, dem wird dergleichen Plunder genügen.

M. Strakosch, Tremolo in Octaven für Pianoforte. Offenbach, André. 36 Kr.

Es ist dieses Tremolo eine Nachahmung der göttlichen Rêveries von Rosellen, ist aber weniger melodisch und in die Ohren klingelnd.

Ch. Voß, Op 148. La Dame blanche. Fantaisie brillante pour Piano. **Offenbach. André. 1 Fl. 30 Kr.**

— —, **Op. 150. I. Der rothe Sarafan, russisches Volkslied von Warlamow für Pianoforte allein. Ebend. 54 Kr.**

— —, **Op. 150. II. Das Mailüfterl, Lied von Kreigl für Pianoforte allein. Ebend. 54 Kr.**

Diese sämmtlichen Opera sind in des Componisten bekannter Weise geschrieben. Bei großer Inhaltsleere und musikalischer Gedankenlosigkeit kann man ihnen jedoch Geschick in der Behandlung des Instrumentes nicht absprechen, weshalb sie zu technischer Uebung — aber auch nur zu solcher — für schon weit vorgeschrittene Pianisten brauchbar sind.

L. Schlottmann, Op. 5. Mazourka. Solo pour le Piano. **Berlin, Trautwein (Guttentag). 12½ Sgr.**

Ein recht hübsches Salonstück in Tanzform, das gut gespielt seinen bescheidenen Zweck erreichen wird.

Woldemar Heller, Op. 1. Deux Nocturnes pour Piano. **Leipzig, Whistling. 15 Ngr.**

Die beiden Nocturno's sind ansprechende Salonstücke, die für die tüchtige Technik des Componisten sprechen, der mit diesem ersten Werke in anständiger Weise vor die Oeffentlichkeit tritt und für weitere derartige Arbeiten zu erfreulichen Hoffnungen berechtigt.

F. Ferraris, Op. 3. Tarantella per Pianoforte. **Magdeburg, Heinrichshofen. ½ Thlr.**

Ein melodiöses und geschickt ausgearbeitetes Salonstück, das jedoch im richtigen Tempo gespielt seine nicht unbedeutenden Schwierigkeiten hat. Spielern von tüchtiger Fertigkeit ist diese Tarantella zur angenehmen Unterhaltung zu empfehlen.

Tänze, Märsche.

X. Pentenrieder, Erinnerung an Schliersee. Zwei Ländler für das Pianoforte. Offenbach, André. 27 Kr.

R. Wittmann, Op. 7. Frühlingsgruß. Walzer. Berlin, Trautwein. 12½ Sgr.

— — —, **Op. 8. Lebensbilder. Walzer. Ebend. 12½ Sgr.**

Fanny Gaschin de Rosenberg, Les Silesiennes. Deux Polkas pour Piano. Nr. 1. Wanda-Polka, Nr. 2. Paméla-Polka. **Berlin, Trautwein. à Nr. 12½ Sgr.**

Diese sämmtlichen Tänze entsprechen ihrem Zwecke. Sie sind vorzugsweise auf Tanzbarkeit berechnet, enthalten hübsche Melodien und sind geschickt gemacht. Die Wittmann'schen Walzer sind Walzerketten à la Lanner und Strauß und sind durch die Verlagshandlung auch für Orchester zu erhalten. Die Ländler von Pentenrieder sind mit einer recht hübschen Ansicht von Schliersee, die Polka's der Gräfin Gaschin mit einer Abbildung des Schlosses Zyrova geziert.

Jean Eschmann, Mathilden-Walzer, Bertha-Polka, Emma-Polka, für Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 10 Sgr.

Tanzbare Tänze mit ansprechenden Motiven und gutem Rhythmus, im Ganzen aber wenig oder gar nicht über die große Menge derartiger Producte hervorragend.

Lieder und Gesänge.

Aug. Schäffer, Op. 42. Liebesbotschaft. Verschwiegene Liebe. Das empörte Suschen. Drei Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Nr. III. Berlin, Trautwein. 7½ Sgr.

Das vorliegende dritte Lied dieses Opus, das empörte Suschen, ist ein Scherz in des Componisten bekannter Weise, über den man bei gutem Vortrag wohl einmal recht herzlich lachen kann.

Fr. Abt, Op. 90. Deutsche Volkslieder für eine Singstimme mit Pianoforte bearbeitet. Nr. 4. Herzeleid. Offenbach, André. 18 Kr.

Bei Besprechung der früher erschienenen Nummern dieser

Sammlung haben wir bereits erwähnt, daß die in dem Munde des Volkes lebenden Lieder geschmackvoll und mit Sachkenntniß bearbeitet waren. Von vorliegendem Liedchen läßt sich dasselbe sagen.

Ferd. Gumbert, Op. 52. Wie mir's im Herzen schwer. Ländler für eine Singstimme mit Pianoforte. Offenbach, André. 36 Kr.

— — —, Op. 53. Fünf Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Ebend. 1 Fl.

Das Opus 52 des Hrn. Gumbert ist Frl. Babnigg, Op. 53 Hrn. Th. Formes gewidmet. Letzteres enthält „Gondoliera" von Geibel, „In dieser Stunde denkt sie mein" von Prutz, „Es ist der Freund, der Dein gedenkt und der so gerne wär bei Dir" von F. G., „Sängers Heimath" von Königsmann und „Die stille Rose" von Ida v. Düringsfeld. Im Uebrigen unterscheiden sich, was Trivialität, falsche Declamation rc. betrifft, diese Lieder nicht von den schon bekannten des Hrn. Gumbert: leichte und leichtfertige Modewaare, die Ehronos in gelindem Katzenjammer erzeugte und hoffentlich recht bald auch wieder verspeisen wird.

Ferd. Sieber, Op. 9. Leid und Lust. Gedicht von E. Geibel, für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Pianoforte und obligatem Violoncell oder Corno in fa. Magdeburg, Heinrichshofen. $12\frac{1}{2}$ Sgr.

Wie bei allen Werken des als Gesanglehrer sehr zu schätzenden Componisten ist auch hier die Singstimme mit großer Sachkenntniß und Geschmack gesetzt, so daß auch dieses Lied zur Uebung zu empfehlen ist. Bezüglich der Form jedoch steht Sieber noch ganz auf einem längst überwundenen Standpunkt: die häufigen Textwiederholungen, die dürftige Ausstattung der Begleitung beweisen dies zur Genüge. Etwas wird dieses Lied durch die Violoncell-, Horn- oder Violinbegleitung gehoben, doch wird auch hierin wenig Neues und Originelles geboten.

Intelligenzblatt.

Für den Männer-Gesang.

Den weitverbreiteten Freunden des deutschen Männer-Gesanges wird hiermit eine ansehnliche Sammlung von 471 Vocal-Quartetten für 2 Tenor- und 2 Bass-Stimmen zum Kauf angeboten.

Diese Sammlung enthält eine Auswahl der werthvollsten und besten Compositionen, welche für den Quartett-Gesang in einem Zeitraum von 25 Jahren erschienen sind, in folgenden 76 namhaften Liederheften — (sämmtlich Original-Ausgaben, nebst den dazu erschienenen Partituren u. s. w.): F. W. Berner, 4 Gesänge; — G. B. Bierey, 6 Gesänge; — C. Breidenstein, Opus 2; — Breslauer Liedertafel, 1ste Lief.; — B. Damke, Op. 3. Volkslieder, Heft 1 u. 2; — Deutsche Liedertafel (6 Lieder von Friedr. Schneider), 1stes Heft; — F. E. Fesca, Op. 31; Op. 35; — F. F. Flemming, 6 Tafellieder; — Theodor Fröhlich, Lieder im Volkston, Op. 13; — J G. Georg, Op. 4; — C. F. J. Girschner, Op. 34; — Anton Hackel, Zwei Gesänge; — August Haeser, Op. 19; — J. Klein, Gesänge, 1stes u. 2tes Heft; — Conradin Kreutzer, Op. 24, Heft 1 à 4; — Gedichte von Hessemer, Heft 1 u. 2; — Op. 79; — Op. 88, Liv. 1 u. 2; — Op. 95, Liv. 1 u. 2; — Fr. Kücken, Blauer Montag; — Friedr. Kuhlau, Op. 67; — Op. 82; — Op. 89; — Leipziger Liedertafel, Heft 1 à 4; — Heinrich Marschner, Op. 41; — Op. 46. Tunnellieder; — Op. 52; — Op. 66; — Op. 75; — Op. 85; — Op. 93; — Op. 108; — Op. 112. Humoresken; — und Rheinweinlied von G. Herwegh; — F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 50. 6 Lieder; und Ersatz für Unbestand von Fr. Rückert; — Ferd. Pillwitz, Op. 6; — August Pohlenz, Op. 7; — C. G. Reissiger, Op. 157, Liv. 2; — Rettig, 6 Lieder; — Ferd. Ries, Op. 173; — Jos. Schnabel, 3 Gesänge; — Friedr. Schneider, Op. 53; — Op. 64; — Op. 82. Wanderlieder; — Op. 97; — und 12 deutsche Lieder; — Julius Schneider, Op. 20; — Ign. von Seyfried, 8 Notturni, Liv. 1 u. 2; — Wilh. Speier, Op. 27; — Louis Spohr, Op. 44; — Op. 90; — Stuttgarter Liedertafel, 1ste Samml.; — F. H. Truhn, Op. 30; Op. 32; — Tübinger Liedertafel, herausgegeben von Fr. Silcher, Heft 1 u. 2; — Carl Maria v. Weber, 6 Gesänge, Leyer und Schwert; — Op. 53. Festgesänge; — Op. 68. 6 Gesänge; — C. F. Zelter, 6 Tafellieder; — C. H. Zoellner, Op. 12; — Op. 24; ausser diesen noch einzelne 4stimmige Gesänge von Bierey, Cherubini, Gluck, Jos. Lenz, P. Lindpaintner, A. Liste, Wilh. Mangold, Salieri, Jos. Schnabel, Franz Schubert, Jos. Seipelt, J. v. Seyfried, Wilh. Taubert, C. M. v. Weber, Zelter, Carl Zoellner.

Die Sammlung ist sauber erhalten und geordnet in sechs Abtheilungen — (16 Bände gross Octav und 10 Folio-Bände oder Hefte) — deren jede einzelne Stimme oder Band zum bequemeren Aufschlagen der Gesänge fortlaufend nummerirt ist.

Der Ladenpreis der Sammlung beträgt einschliesslich der soliden Einbände Thaler 85 preuss. Court.

Einzelne Abtheilungen werden nicht abgegeben und nur Gebote auf das Ganze angenommen. Kauflustige sind ersucht ihre gefälligen Gebote franco unter der Aufschrift: **L. P. in A.** an die Expedition dieses Blattes abgeben zu lassen.

Mit Eigenthumsrecht erscheint in unserm Verlage:

D. Krug, Ernani. Fantasie brill. et non difficile p. Piano. Op. 56. 1 Thlr.

A. F. Lindblad, Schwedische Lieder. 11s u. 12s Heft, mit Beifügung des deutschen Textes von Dr. Wollheim. (Wodurch die bei uns erschienene Ausgabe vollständig.) à $\frac{3}{4}$ Thlr.

C. Krebs, Capellm., Der Minnesänger. Lied mit Piano f. Sopr. od. Tenor, u. Alt od. Bariton. Op. 89. à $\frac{1}{2}$ Thlr.

Schuberth & Co.,
Hamburg, Leipzig, New-York.

Violine-Verkauf.

Eine **Violine** von Ant. Stradivarius, sehr schön erhalten und von edlem und kräftigem Ton, ist für 120 Frd'or zu kaufen. Auskunft ertheilt auf portofreie Anfragen

Elbing. **A. Domingo.**

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. **№ 19.** Den 4. November 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zur Würdigung Richard Wagner's.*)

VIII.

Jener Absolutismus, der sich über die Gesetze des Wohllauts hinaussetzt, ist übrigens schon älteren Ursprungs: Spuren davon finden sich schon bei Bach und Beethoven, natürlich in anderem Sinne, als bei Wagner.

Bach's regem Geiste ist die unablässige Bewegung, der unaufhörliche Fortschritt das Wesentlichste. Im Eifer der Polyphonie, im Drange sich in seinen Combinationen immer zu überbieten, scheut auch er Unklarheiten, Unförmlichkeiten im Einzelnen nicht, seine ganze Manier hat vielmehr etwas Herrschsüchtiges, Despotisches: er opfert den Wohllaut, welcher einfache Gliederung, gleichmäßigen Fortschritt, Durch-

*) Anmerkung der Redaction. Wie wohl wir schon früher die Gesichtspunkte angedeutet haben, unter denen wir die Aufnahme obiger Artikel gerechtfertigt fanden, so sehen wir uns doch hier, nahe am Schluß derselben abermals, in die Nothwendigkeit einer Erklärung versetzt. So sehr wir freisinniger Aussprache der Ansichten Freund sind, so muß doch Alles seine Grenze haben. Man kann nicht eine Richtung und zugleich deren Gegensatz vertreten, ohne sich eines Widerspruchs im Princip schuldig zu machen. Hatte nun der Hr. Verf. in dem Bisherigen häufig schon die äußerste Grenzlinie berührt, bis zu der hin eine Aufnahme seiner Artikel für uns möglich war, so hat er dieselbe in dem Obigen, unserer Ansicht nach, entschieden überschritten. Wir hätten deshalb streng genommen eine weitere Fortsetzung ablehnen müssen. Zwei Gründe indeß sprachen für die Aufnahme. Einmal der äußerliche, um den Uebelstand eines plötzlichen Abbrechens, einer unvollendeten Mittheilung zu vermeiden. Der zweite und wichtigste Grund aber war der, daß gerade die obige Fortsetzung wesentlich zum Ganzen gehört, um die Richtung des Hrn. Verf's. deutlich zu machen. Wir haben schon früher erklärt, daß wir seine Mittheilungen schätzen, da sie die Besten, Geistvollsten, zugleich am würdigsten gehaltenen sind, die bisher von gegnerischen Standpunkten kamen, wir haben bemerkt, daß es zweckmäßig sei, einer solchen Opposition Raum zu geben, wir haben indeß gleichzeitig eben so offen ausgesprochen, daß wir mit dem Hrn. Verf. durchaus nicht übereinstimmen. So darf es nicht befremden, wenn wir jetzt bemerken, daß unserer Ansicht nach, die obige Fortsetzung wesentlich und nothwendig ist, um den Irrthum des Hrn. Verf's. in das hellste Licht zu setzen, daß gerade diese Fortsetzung als sehr geeignet erscheint, um zur näheren Prüfung aufzufordern, und dies nicht blos in der zweiten Hälfte derselben, wo über H. v. Bülow und J. Raff gesprochen wird, sondern auch in ihrem allgemeinen, einleitenden Theile. In Rücksicht auf diese für die Aufnahme sprechenden Gründe haben wir gethan, was unter solchen Umständen nicht blos Sitte, was Pflicht einer Redaction ihren Mitarbeitern und Freunden gegenüber ist. Wir haben die Betreffenden in Kenntniß gesetzt, und nur nachdem wir die volle Zustimmung derselben zum Druck erhalten hatten, uns dazu entschlossen.

sichtigkeit der Einzelbildungen voraussetzt, der Consequenz in der Bewegung der Stimmen. Er hängt an seinem Systeme, seine Unklarheiten gehen aus seiner Methode, aus methodischem Fanatismus hervor, der bei ihm übrigens nie zu bloßem Formalismus erstarrt, sondern sich mit einer naiven Freude an dem unerschöpflichen Reichthume paart, den die Harmonie dem combinirenden Geiste bietet. Bach ist auch als Musiker wesentlich orthodox, er hält an seinem Systeme so fest, wie an seinen Dogmen, und da kann es freilich nicht ohne Härten abgehen. Dies System läßt ihn selten zu melodischem Flusse kommen: sobald sein Gefühl eine freiere, mächtigere Bewegung annimmt, so tritt seine religiöse und musikalische Orthodoxie dazwischen und führt ihn in die alten Geleise zurück. Auf seinem beschränkten Gebiete wühlt er aber in die Tiefe, die Mystik seiner Empfindung, gebannt in jene methodischen Schranken, wagt innerhalb der Grenzen derselben Alles, geht bis an die äußerste Grenze des Möglichen und darüber hinaus und stellt — immer in majorem dei gloriam — auch Klarheit, Uebersichtlichkeit und Wohllaut oft genug in Frage. Bei aller Ueberschwänglichkeit und Kühnheit im Einzelnen ist er im Ganzen aber sehr maßvoll. Obwohl er hauptsächlich auf harmonische Verwicklungen ausgeht, hält er doch meist an der Haupttonart fest und tritt nur mit dieser verwandten Elementen in Beziehung. Ganz consequent; sein schlichtes, durch und durch religiöses Wesen birgt keine großen Gegensätze in sich, die zu großen Fortschritten drängten, seine ganze Gefühlsrichtung führt ihn nothwendig zur Monotonie.

Beethoven dagegen ist von vorne herein der Mann der Contraste. Es handelt sich bei ihm nicht blos um Himmel und Hölle in einem dogmatischen Sinne, er zieht die ganze Menschennatur mit allen ihren Gegensätzen in ihr Bereich. Er knüpft an die klaren Mozart'schen Formen an, erhebt sich aber schnell zur Selbstständigkeit, ohne zunächst Klarheit und Abrundung aufzugeben, schreitet aber nun immer weiter vor — wie wir schon oben angedeutet haben, bis über die Grenzen nicht nur seiner Begabung, sondern der Kunst selbst hinaus. Auch seine späteren Werke haben die reinsten, großartigsten Intentionen, ihre Anlage im Großen und Ganzen läßt dies nicht verkennen, es verläßt ihn aber immer mehr die Kraft, dieselben im Einzelnen mit der alten künstlerischen Liebe und Freiheit durchzuführen, die Aufgabe, die er sich selbst setzt, zu bewältigen. Er entwickelt hier in contrapunktischen Formen eine ähnliche Willkühr, wie Wagner in seinen harmonischen Fortschritten: die einzelnen Stimmen erlangen eine beängstigende Selbstständigkeit, der Meister kann die Geister, die er beschwört, selbst nicht mehr bannen, sie treiben ihn zur Furcht vor sich selbst. Glaubt er Herr über sie zu sein, so schrillen sonderbare, trügerische Töne dazwischen, die alles Uebrige überwältigen, die Combination reißt ihn fort, bis oft ein babylonisches Sprachgewirr entsteht, ungeheuer, colossal, aber betäubend. Freilich ist es immer der geniale Beethoven, der dies Unwesen treibt, es zucken Blitze seines Geistes durch den Nebel: das macht das Ganze aber fast noch unheimlicher, gespensterhafter.

Es gehört zum guten Ton, Beethoven in diesen Werken am größten zu finden. Wir geben gern zu, daß die Dimensionen darin großartig, daß ihre Originalität gar nicht zu bestreiten ist, daß sie den ganzen Reiz, das eigenthümlich Anregende des Räthselhaften haben. Wer sie aber unbefangen an den früheren Werken Beethoven's selbst mißt, wer sie nicht isolirt, sondern als Momente seiner Entwicklung betrachtet, dem müssen sich diese Räthsel lösen. Es sind die mit aller Pietät, mit der größten Theilnahme hinzunehmenden Ergießungen eines unglücklichen, durch und durch verstimmten genialen Geistes, Mittheilungen eines kranken Mannes, der sich gegen die Krankheit mit Riesenkräften wehrt, aber ihr erliegen muß. Wir nehmen so selbst das Launische, Schrullenhafte, Ueberreizte mit Antheil hin, wir sind entzückt auf Spuren der alten Kraft zu stoßen, die sich denn sofort auch die angemessene klare Form zu schaffen versteht, wir beklagen es, wenn sie nicht ausreicht, die über ihn lagernde krankhafte Schwermuth zu zerstreuen, wenn die Ahnungen, zu denen sie noch fortzureißen vermag, durch sie keine Erfüllung finden — aber als Muster der Kunst, als Fingerzeige der von dieser einzuschlagenden Richtung vermögen wir sie nicht anzuerkennen. Das Schicksal Beethoven's brachte es mit sich, daß ihn die Musik, die Fähigkeit und das Bedürfniß, sich mit ihren beschränkten Mitteln auszudrücken, glücklich und unglücklich machen mußte. Er schleuderte in seinen letzten Werken der Welt Manifeste von Liebe und Haß zu, die ihm eine unendlich traurige Lage abpreßte. Es war nicht mehr der heitere, beglückende Dienst der Kunst, der ihn begeisterte, im Schaffen befreite, es war der Kampf mit einem übermächtigen, ihn erdrückenden Verhängniß, der sie ihm abrang. Die einzige Thatsache seiner Taubheit löst die Räthsel, die in ihnen gesucht werden, sie erklärt nicht blos die Klangunerhörtheiten, sondern die ganze Art, wie er das Detail behandelt, die Gleichgültigkeit gegen die Abrundung der einzelnen Tongestalten, die Gleichgültigkeit gegen die technische Ausführbarkeit. Besonders die Letztere ist hier charakteristisch. Beethoven wollte zunächst nur seinem eigenen Bedürfnisse, seiner Phantasie genügen, auch er unternahm es dann, wider die Natur der Dinge anzukämpfen.

In alledem constatirt sich nur eine Unzulänglichkeit dieser Werke. Man wird uns wieder mit der anerkannten „Tiefe" derselben entgegentreten — wir wiederholen dann nur, daß wir eine solche im hergebrachten Sinne überhaupt für die Musik nicht anerkennen. Man mag einen Gedanken als den Kern der neunten Symphonie annehmen, man mag die ganze Gliederung des großartigen Werks eine gedankenmäßige nennen: die künstlerische Durchführung desselben wendet sich doch nur an das Gefühl und die Phantasie und spottet aller Dialektik, die ihr folgen möchte. Spricht man uns von einer unbegriffenen Tiefe der Empfindung, so erwiedern wir, daß die tiefste Empfindung ihrer Natur noch nothwendig die einfachste, reinste Form erstrebt, die Contraste in sich aufhebt, nicht neben einander bestehen läßt — rechtfertigt man jene Unförmlichkeiten durch die Erhabenheiten der Intentionen, so entgegnen wir, daß damit die Kunst nicht abzufinden ist. Das Productionsvermögen muß vielmehr Kraft genug haben, zu der Intention die vollendete, durchweg klare, der Natur des künstlerischen Materials entsprechende Form zu fügen. Jedenfalls ist nicht das Unklare, Räthselhafte eine Tiefe, die man loben darf, am wenigsten in der Kunst, die aus der geistigen Freiheit hervorgehen und auf sie wirken soll: wir begnügen uns nicht mit Ahnungen, wo wir Anspruch auf die unmittelbarste, lebendige Gewißheit haben.

Sollen wir ganz offenherzig sein, so müssen wir es aussprechen, daß man nur da von „tiefer" Musik zu sprechen pflegt, wo man ein Mißverhältniß zwischen dem wirklich Ausgedrückten und dem Intendirten fühlt. Die Hörer sind, namentlich wenn es sich um einen anerkannten Namen handelt, bescheiden genug, die Unzulänglichkeit, die eigentlich in dem Werke steckt, in sich zu suchen. Gelingt es ihrem angestrengten Bemühen nicht, sich vollkommen zu orientiren, vermag ihr Ohr den Combinationen eines großen Meisters nicht immer zu folgen, so trösten sie sich selbst mit jener „Tiefe". Darum wird Mozart, dem man Tiefe der Empfindung schwerlich absprechen wird, nicht unter die tiefen Musiker gezählt — natürlich, weil er nie mehr unternimmt, als er wirklich vermag. Dagegen sind Bach und Beethoven zu diesem Lobe hauptsächlich durch ihren geschilderten Absolutismus gekommen: die Rücksichtslosigkeit ihrer Bildungen, die Monotonie des ersteren, die unvermittelten Contraste des letzteren verleiten zu der Annahme, auch ihnen sei die Musik Mittel zum Zwecke, es handle sich um einen über die Musik, die unmittelbare Darstellung hinausliegenden Inhalt. Da man diesen trotz aller Anstrengung nicht mit einiger Sicherheit feststellen kann, so nimmt man jene bescheidene Stellung ein. Leider pflegt diese in Hochmuth umzuschlagen allen denen gegenüber, die sich dem Dogma der Tiefe nicht ohne weiteres fügen wollen — man verachtet in ihnen die Uneingeweihten.

In der Literatur, wo die Macht der Verstandeskriterien eine viel größere ist, constatirt sich die Wahrheit schneller. Es zerbrechen sich wenige Deutsche mehr den Kopf über den zweiten Theil des Faust und für die Dunkelheiten und Grübeleien im alten Shakespeare entschädigt man sich frohen Muthes in dem frischen, völlig verständlichen Leben, das in den Stücken seines früheren Alters herrscht. Die Pflicht der Literarhistoriker ist es, den großen Geist der alternden Künstler bis in ihre späteren Werke zu verfolgen — es ist die Pflicht ihrer Nachfolger, sich damit bekannt zu machen, aus diesen Trümmern zu lernen, was der Kunst nach zu erstreben bleibt: es ist aber ein Mißgriff, solche hinter ihrer Intention zurückbleibende Werke zum Muster zu nehmen, blos weil sie einem großen Geiste sich schmerzhaft entrungen haben und die Spuren eines gewaltigen Processes, nicht aber der künstlerischen Freiheit und der Beherrschung des Gegenstandes an sich tragen.

Etwas ganz Anderes ist die Tiefe der Auffassung: diese ergiebt sich aus der Erkenntniß des Zusammenhanges der Entwickelung des Künstlers mit seiner Culturepoche, aus dem historischen Verständniß seines Werdens. Es gilt dann, die unendlich reichen Züge in Beethoven's Werken z. B. zu einem Gesammtbilde zu vereinigen, die Gesinnung und die Begabung näher zu charakterisiren, aus der sie entstanden, ein ganzes reiches Dasein zu reproduciren. Während das unmittelbare Verständniß, der Genuß die Werke isolirt, erhebt eine solche Auffassung sie zu Momenten einer Entwicklung. Die Tiefe liegt hier in der Erkenntniß, welche das Verständniß des Einzelnen zu ihrer Voraussetzung hat.

Es ist Thatsache, daß die Mehrzahl der Künstler selbst diese Ansichten nicht theilt: gerade die strebenden unter ihnen haben an die endlichen Seiten der Vorgänger angeknüpft. Sie verwechselten das Unbegriffene und Unbegreifliche mit dem Großen und suchten die Tiefe da, wo das Publikum sie nun einmal finden wollte. Mendelssohn macht hier eine rühmenswerthe Ausnahme, er theilt mit Mozart jene Selbstbeschränkung, die Klarheit über die Grenzen seiner Macht und der Kunst. Die Uebrigen wollten das Werk da fortsetzen, wo es Beethoven hatte liegen lassen: der Geist seiner späteren Werke spukt unheimlich durch die nachfolgende Literatur. Wir wollen im Vorübergehen nur auf zweierlei aufmerksam machen.

Die großen Dimensionen der Beethoven'schen Werke schrumpfen selbst bei den besten Nachfolgern in Miniaturformat zusammen: sie haben nicht die gewaltige Brust, den langem Athem des Meisters. Die meisten sind Leute, die im kleinen, privaten Leben viel Liebenswürdigkeit und Anmuth entwickeln könnten, die aber nach seinem Beispiel durchaus den großen Herrn, eine politische Rolle spielen wollen. Sie werden so nothwendig zur Carricatur, und haben ihn nur in der Formlosigkeit überboten. Von ihnen stammt die capriciöse Behandlung der Rhythmen nicht etwa in einzelnen Partien, sondern in ganzen Compositionen. Schumann und seine Anhänger sind in ihren Clavierstücken nach dieser Seite von der bedenklichsten Willkühr: die moderne Technik, die keine Schwierigkeiten mehr anerkennt, hat sie zunächst zu diesem Mißbrauche verleitet. Will man ganz modern sein, so schreibt man seine Melodien auf den schlechten Tacttheil und treibt mit Synkopen einen ähnlichen Luxus, wie Wagner mit den verminderten Septimenaccorden. Es ist derselbe Absolutismus auf einem andern Felde; man entzieht sich der Nothwendigkeit, auch die rhythmische Dissonanz aufzulösen, sie nur als Gegensatz zu gebrauchen, man schreibt ja lauter Dissonanzen. Tröstlich ist es in diesen Fällen, die ganze Harmlosigkeit der hinter solchen Vermummungen steckenden Geschöpfe zu sehen, sobald man sie auf ihren natürlichen Rhythmus zurückgeführt hat. —

So ist die Sprachverwirrung auf das Höchste gestiegen. Die Lyrik allein hat sich bisher reinere Formen bewahrt. *Hier war kein Beethoven zu überbieten, die moderne Kunst fand hier noch jungfräulichen Boden.* Schubert war gerade in seinen besten Sachen so maßvoll zu Werke gegangen, *daß die Nachfolger noch Raum genug fanden.* Er hat noch jene einfachen Melodien, die mit einem Wurfe treffen, was sie wollen. Der Text setzt hier auch der Willkühr entschiedene Schranken entgegen und die Eigenthümlichkeit der modernen Lyrik ist allen Gewaltsamkeiten abgeneigt.

Diese liebt es, Gegensätze *fein* durcheinanderspielen zu lassen; in jedes kleine Liebeslied sucht man noch etwas besonderes, ein Stück modernen Bewußtseins hineinzulegen — dem Worte gelang dies und die Lyrik wurde pikant. Für die Musik wurde hierdurch der volle Strom der Empfindung etwas gehemmt, man sah sich genöthigt, an sich harmlose Texte in ein Gewand zu kleiden, das einzelne schmerzliche Accente leicht in sich aufnahm, man nahm einen zurückhaltenden Ton, eine maßvolle Haltung an. Es läßt sich nicht leugnen, daß dies unserem Wesen, wie es nun einmal ist, auch wirklich entspricht. Unsere Empfindung hat ihre Einfalt verloren, wir leben fortwährend in tausend Beziehungen, die alle ein Recht auf uns haben und sich zwischen uns und unsere Empfindung drängen. Diesen Bedürfnissen entspricht der moderne Liederstyl von Schumann*) und *Franz*. Sie schattiren ihre melodischen Motive durch *feine* Wendungen, die immer wieder neue Lichter auf sie werfen, sie bald in Frage stellen, bald bestärken. Es geschieht dies meist auf die unscheinbare Art, die zur Erreichung jenes Eindrucks unumgänglich ist, mit *feiner*, stets vermittelter Technik. Wir sehen darin den diametralen Gegensatz zum Wagner'schen Ausdrucke, welcher der Leidenschaft in ihrer ganzen Naturwüchsigkeit die gesteigertste, rückhaltsloseste Sprache zu geben sucht.

Es stand zu erwarten, daß man es unternehmen würde, auch diese Extreme zu combiniren, daß man Wagner'sche Lieder schreiben würde, d. h. Lieder, wie sie Wagner *nicht* geschrieben hat und wohl schwerlich schreiben würde, Lieder, welche die Höhe, die unmittelbare Lebendigkeit seines dramatischen Ausdrucks anstreben, oder wenigstens die Emancipation von allen Vorurtheilen über melodische und harmonische Nothwendigkeiten acceptiren würden. Es ist geschehen und seine Gegner sind in Versuchung gesetzt, hierin eine Consequenz der Wagner'schen Richtung zu sehen, um so mehr, als die Componisten notorische Anhänger Wagner's sind. Protestiren wir von vorne herein

---

*) Wenn wir von Schumann sprechen, so meinen wir ihn in seinen älteren Werken bis etwa zu der Peri. Seitdem ist er, wie sich leider nicht mehr verhehlen läßt, *verkommen, manierirt im traurigsten Sinne des Wortes*. Beispielsweise verweisen wir auf die Lieder Op. 119, 125 und besonders deren Texte.*)

*) *Anmerkung der Redaction*. Auch wir haben ausgesprochen, daß wir für *einzelne* der neueren Werke Schumann's nicht ganz die frühere Sympathie empfanden. Aber es ist uns und keinem Anderen bis jetzt in den Sinn gekommen, über die *gesammte* neuere Thätigkeit desselben in dieser Weise den Stab zu brechen. Es muß übereilt und verfrüht genannt werden, einer noch in regster Thätigkeit befindlichen großen Kraft gegenüber ein solches Gesammtresultat aussprechen zu wollen. Wohl mögen im Schaffen Momente der minder glücklichen Gestaltung kommen, aber es können dies eben so leicht nur die eigenthümlichen Phasen einer weiteren Entwicklung sein. Wenn ferner der Hr. Verf. bis auf „Paradies und Peri" zurückgeht, und von da an schon kaum noch Etwas gelten lassen will, so verkennt er eine große Zahl herrlicher Werke, welche Schumann seit dieser Zeit und zum Theil noch bis in die letzten Jahre herab uns gegeben hat. Es charakterisirt dies Verfahren die extreme Natur der Ansichten des Hrn. Verf's., die Schroffheit seiner Auffassung und ist, wie schon bemerkt, sehr geeignet, über seine zu weit fortgeführte Opposition zu orientiren.

hiergegen, betrachten aber zur näheren Begründung diese Erscheinungen etwas näher.

Hans v. Bülow*) hat (Op. 1, Leipzig bei Kahnt) sechs Gedichte von Heine und Sternau gesetzt, Liebeslieder der erwähnten Art, darunter das bekannte:

Ein schöner Stern geht auf in meiner Nacht,
Ein Stern, der süß zu mir herniederlacht
Und neues Leben mir verspricht:
O lüge nicht.
Gleichwie das Meer dem Mond entgegenschwillt,
So fluthet meine Seele hoch und wild
Empor zu Deinem milden Licht:
O lüge nicht.

Das Gedicht deutet fein auf eine dunkle, schwere Vergangenheit, in die die Geliebte befreiend eintritt. Die alte Schuld rächt sich durch den Zweifel, der nicht sofort weichen will trotz der naturwüchsigern, elementaren Gewalt des neuen Eindrucks. Wie erscheint nun der Liebende in der neuen Manier? er tritt auf, eine breite Melodie, von gebrochenen Accorden in Triolenbewegung begleitet, führt ihn ein. Sie heimelt uns bekannt an und, wenn wir sie näher betrachten, erkennen wir allerdings eine alte Freundin in einem etwas modernisirten Kleide, den Mendelssohn'schen Hochzeitsmarsch, auf Dreiklängen einherschreitend. Der Liebende beginnt sodann hoffnungsvoll in E-Dur — aber schon im 4ten und 5ten Tacte geräth er in eine augenscheinliche Verwirrung: jenes böse Bewußtsein treibt ihn in lauter halben Fortschritten nach F-Dur, im 6ten Tacte glaubt er auf der Dominante zu ruhen, der Zweifel giebt ihm aber einen Stoß nach As-Dur — man wüßte nicht, wohin er noch geriethe, wenn sich nicht der Hochzeitsmarsch beruhigend anschlösse. Der zweite Vers hat denselben Verlauf: nur wiederholt sich das „O lüge nicht" zum Schlusse in E-Dur. Es steigt in der hohen Lage von der Terz über die Secunde in den Grundton herab auf der Basis des Dominantenaccords, schließt also mit dem uralten conventionellen Gefühlsausdruck, der nur noch eine solide Deutung zuläßt, mit dem completen Heirathsantrage. Der Liebende wird den Stern heirathen, der Hochzeitsmarsch ist nur eine feine Andeutung auf seine soliden Absichten.

Das klingt wie Spott, es ist aber unsere ernsthafte Auffassung dieses Genres. Die Lyrik verfolgt keine praktischen Zwecke, sie singt ihre Freude und ihre Noth sich selbst, ihre Lieder sind nicht an die gegenwärtige Geliebte gerichtet, sie darf höchstens aus der Ferne auf ein Ständchen lauschen. Tritt zu einem lyrischen Texte dramatisirende Musik, so rückt das Ganze nothwendig in die unmittelbare Gegenwart: wir folgen nicht mehr einer Empfindung, sondern einer Action, wir sehen den Helden und seinen Stern vor uns, das „O lüge nicht", welches nun nothwendig rhetorisch von der Musik wiedergegeben wird, wird für uns ebenso nothwendig zur Erklärung, zum Antrag: wir verlangen in der That auch, dramatisch angeregt, einen reellen Abschluß. Lyrisch ist solche Musik ganz unverständlich — was soll der Empfindung, welche die Gegensätze einigt, dieses Wanken aus einer Tonart in die andere, diese Unstetigkeit? — geht man aber auf die dramatisirende Absicht ein, so wirkt sie komisch. Eine solche spukt auch vielfach durch die anderen Lieder, die sich im Uebrigen darauf beschränken, ziemlich verbrauchte Motive durch gesuchte Harmonien in die Höhe zu schrauben, und so ein gleiches Mißverhältniß der aufgewendeten Mittel zum bescheidenen Inhalt der Gedichte darlegen. Ueber das Verhältniß solcher Mißgriffe zur Wagner'schen Richtung wissen wir nichts Besseres zu sagen, als was H. v. Bülow in einem dieser Lieder wörtlich und ziemlich ominös, übrigens mit einem Doppelvorschlage verziert, selbst singt:

Dir lächelt hoffnungsreich das Leben,
Es kränzen Blumen Deine Bahn;
Ich bleib zurück mit meinen Liedern,
Ein sterbender, vergeß'ner Schwan.

Viel größer ist das Talent von Joachim Raff; sein Versuch, jene Extreme zu vermitteln, ist ungleich ernsthafter, selbstständiger. Er sucht nicht zu dramatisiren, verläßt nur selten den lyrischen Boden, er sucht aber die feine Nüancirung der modernen Lyrik mit der

---

*) Anmerkung der Redaction. Natürlich ist weder hier noch in einer der früheren Anmerkungen der Ort, auf die Sache selbst einzugehen. Hier sei deßhalb nur Folgendes bemerkt: 1) Es ist ein thatsächlicher Irrthum, Raff's und Bülow's Compositionen als der Schule Wagner's angehörig zu betrachten. Jeder der Betheiligten wird sofort gegen eine solche Auffasung protestiren. 2) Es erscheint nicht blos hart und ungerecht, es erscheint auch übereilt und verfrüht, gegen ein Op. 1, wie das v. Bülow's, in dieser Weise zu Felde zu ziehen. Erwidert uns aber der Hr. Verf. daß v. Bülow seine Ansicht und Richtung schon in bestimmtester Weise kundgegeben hat, daß also hier von einem Werden kaum mehr die Rede sein könne, so machen wir auf den großen Unterschied, der zwischen theoretischer Erkenntniß und praktischer Verwirklichung besteht, aufmerksam. In der Praxis vermag Niemand gewisse Stufen der Entwicklung zu überspringen, und man muß daher einem Op. 1 gegenüber vor allen Dingen die Zeit abwarten, nicht aber schon einen principiellen Kampf dagegen beginnen. Größere formelle Berechtigung hat die Kritik Raff gegenüber, weil dieser schon eine größere Zahl von Werken veröffentlicht hat. Hier aber tadeln wir — abgesehen von der Sache selbst — daß ein so schroffes Urtheil über vereinzelte Leistungen des Componisten hingestellt wird, ohne die Gesammtthätigkeit desselben in's Auge zu fassen, was selbst auf dem Standpunkt des Hrn. Verf's. der Auffassung eine ganz andere Wendung gegeben haben würde.

neuen melodischen und harmonischen Emancipation zu verbinden, er combinirt jenen Beethoven'schen, Schumann'schen und Wagner'schen Absolutismus. Er bietet uns fünf Lieder (Op. 51, Leipzig bei Kistner), Geibel'sche Lieder merkwürdiger Weise, Gedichte dieses correcten, den glattesten Formen sich fügenden Sängers, des Lieblings der Damenwelt, des Mannes der galanten Schwermuth, „Emanuels" — in diesem Namen liegt seine Welt. Zu diesen zahmen Worten jener wilde Absolutismus? Allerdings. Es ist jenes Wagner'sche Meer der Harmonie, worauf wir schiffen: wer den Raff'schen Nachen besteigt, mag seine Seele Gott befehlen. Verzagte Gemüther mögen sich zum mindesten auf etwas — Seekrankheit gefaßt machen (man sieht, der Wagner'sche Vergleich hat auch seine Schattenseiten). — Man wird in der That harmonisch so durchgeschüttelt, daß auch das feste Land noch unter den Füßen zu tanzen scheint. Dies ist ein Despotismus, wogegen jeder andere zusammenschrumpft. Man macht alle Nöthe einer Sturmnacht durch — jetzt reißt ein Segel, eine Sturzwelle droht den Untergang, das Steuerruder ist schon in den ersten zehn Tacten gebrochen — Raff bläst aber unerbittlich mit vollen Backen und er bläst von Anfang bis zu Ende auf diese Nußschalen der Geibel'schen Lieder. Sie tanzen auf den Wellen, daß es — eine Freude ist, denn zu ernsthaft darf man die Sache nicht nehmen und nicht vergessen, daß es doch nur der Sturm in einem Wasserglase ist.

Auch hier müssen wir uns auf ein Beispiel beschränken. Das Waldlied:

> Im Wald, im hellen Sonnenschein,
> Wenn alle Knospen springen,
> Da möcht' ich gerne mitten drein
> Ein's singen. u. s. w.

behandelt eine völlig harmlose Situation. Die Musik tritt frisch und kräftig auf, einige ziemlich harte Wendungen lassen wir uns gern gefallen — wir scheuen derbe Fortschritte nicht, wenn sie charakteristisch wirken. Als Zwischenspiel tritt passend und effectvoll eine Fanfare ein. Der Uebergang im zweiten Verse von Es-Dur nach G-Dur hat unsern ganzen Beifall, wenn auch die undankbare Lage der Singstimme diese nicht zu ihrem Rechte kommen läßt. Es kommt wirklich schon etwas von Waldluft über uns — da stoßen wir im dritten Verse auf eine Nachtigall. Diese harmlosen Thiere haben in der Poesie und Musik schon viel Unheil angerichtet, auch hier gefährdet sie das sonst hübsche Lied. Sofort wechseln Triller in der Tenorlage mit Tremolo's in der rechten Hand, dann alterniren mehrfach ohne alle Vermittlung der Dreiklang von As-Dur und der Dominantseptimenaccord von G-Dur mit fortwährenden Trillern auf Es resp. D — es ist ein Getön, das an die Wolfsschlucht erinnert. Wagner's Willkühr ist tausendfach überboten, Raff läßt seine Nachtigall sich auf Fortschritten hin und her wiegen, die jener nur in flüchtiger Eile wagen würde. Wirklich geräth durch dies Tönen auch der ganze Schluß in sonderbare Aufregung: die Begleitung fällt in lauter Synkopen nach E-Dur zurück, die Stimme läuft um ein Achtel vorweg und der ganze Wald der Begleitung außer Athem hinterdrein: „Gesang, Gesang im Grünen!" Das Aufgehen in der Natur wird seitenlang durch die widerharigste Bewegung gefeiert, die sich ausklügeln läßt. —

Die übrigen Lieder entziehen sich aller Beschreibung, zu der harmonischen und rhythmischen Willkühr tritt hier noch die melodische, doppelstimmige Passage von wahrhaft harsträubender Wirkung (z. B. die drei ersten Tacte Seite 7). Man muß es sehen, um es zu glauben, wie es in der Annonce heißt. Das Lied mit der Pointe: „Kannst Du das Lied verstehn?" könnte wirklich vom Autor fast ironisch gemeint sein. Wir verstehn es aber vollkommen, oder begreifen es vielmehr. Den Zauber einer jener einfachen Schubert'schen Melodien vermögen wir nicht zu enträthseln: der Reiz einer Pflanze, die aus den Händen der Natur kommt, der frische Duft einer Blume ist und bleibt ein Wunder, dessen wir uns nur freuen können. Bei diesen gemachten Blumen ist die Sache viel einfacher, wir kennen die Ingredienzen sehr wohl, aus denen sie fabricirt werden: eine kleine melodische Phrase, einige „neue" Harmonien, einige sonderbare Rhythmen, eine sehr bunte Färbung, die alle Farben durcheinander wirft, ein sehr gefügiger Text von Geibel, eine Empfindung, die nie vergißt, daß sie sich der Originalität halber von der anderer Menschenkinder möglichst fern halten muß, das Pathos, etwas noch nie Dagewesenes der erstaunten Welt zu bieten, dazu der Glaube an die eigene Unfehlbarkeit und die Verwerflichkeit jeder Beschränkung. Die geschickte Technik, die relative Vollkommenheit in formeller Beziehung hilft nur dazu, die bedenkliche Intention zu verwirklichen, uns zu überzeugen, daß nicht Ungeschicklichkeiten, sondern bewußte Sünden gegen die Kunst vorliegen. Doch wird auch hier das Mißlichste unternommen, z. B. oft in längeren Perioden die Harmonie nur durch das Zusammenklingen der Singstimme und der Begleitung hergestellt: wegen Verschiedenheit der Klangfarben kommt keine Mischung zu Stande, die beabsichtigte Harmonie wird nicht gehört, sondern nur eine unvollständige Begleitung und eine sich davon loslösende Singstimme. —

Man mag diese Gebilde als eine äußerste Consequenz der Wagner'schen Theorie ansehen, mit seinem

Ausdruck, mit seiner Production haben sie nichts gemein. Man vergleiche damit das Hirtenlied im Tannhäuser, das Brautlied im Lohengrin, die freilich eine ganz andere Intention haben müssen, als moderne Claviergesänge, aber doch die Ueberzeugung geben werden, daß Wagner seine Lyrik stets von solcher Ueberladung frei halten würde, daß auch er sich in den kleinen lyrischen Dimensionen stets maßvoll bewegen wird. Die Freiheit seiner dramatischen Bewegung ist eine durch den Stoff bedingte, ohne die gewaltigen Hülfsmittel, die ihm hier zu Gebote stehen, soll keiner wagen, seine Straße zu gehen. Soviel ist übrigens auch gerade vom Wagner'schen Standpunkte aus klar, daß die gedankenlose Uebertragung der Wagner'schen Manier auf ganz andere, moderne Stoffe wieder zu Nichts, als zu „absoluter" Musik führen kann. Es entsteht nothwendig die alte Kluft zwischen Form und Inhalt und im Principe ist es dasselbe, ob gegen die Natur des Stoffs das Ohr gekitzelt oder beleidigt wird.

Wir aber können nicht umhin, gegen diese augenscheinliche Verwirrung, gegen die erklärte Willkührlichkeit, die sich der Musik der Gegenwart immer mehr bemächtigt, welche alle Grundelemente schon angetastet hat unter dem falschen Schein leidenschaftlichen oder geistreichen Wesens, wenigstens zu protestiren. Dem drohenden Verfall gegenüber schien es daher an der Zeit, dem musikalischen Ausdruck sein Recht zu vindiciren. Es handelt sich in ihm um einen Schatz der Nation, gesammelt von den begabtesten Geistern, geschaffen von Männern, welche Anspruch auf unsere Ehrfurcht haben. Diesen keck zu verschleudern, dreist zu entstellen, pietätslos damit zu wirthschaften, ihn jeder Laune dienstbar zu machen, heißt die Gegenwart musikalisch demoralisiren. Wagner's Absolutismus ist auch seine schwache Seite, wir folgen aber gern diesem genialen Despoten, weil ihn eine höhere Nothwendigkeit treibt: die kleinliche Willkühr seiner Nachahmer hat für uns nur die Bedeutung, die Gefährlichkeit seines Systems praktisch darzulegen. —

(Schluß folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Jos. Dessauer, Op. 58. Sonate für Pianoforte und Violoncell. — Wien, Pietro Mechetti Wittwe. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

Die vorliegende Sonate ist ein Werk, welches sowohl für die musikalische Begabtheit des Componisten als auch für die höheren, künstlerischen Intentionen desselben ein lautsprechendes, ehrenvolles Zeugniß ablegt. Je seltener man heut zu Tage dergleichen Erzeugnissen begegnet, mit um so freudigerem Herzen muß man sie begrüßen. Der Componist zeigt darin, wie er, genährt und gesättigt durch die Musterbilder unserer Großmeister, auf dieser Bahn weiter mitbauen zu helfen berufen sei. Es ist daher zunächst die Selbstständigkeit hervorzuheben, die sich in diesem Werke durchgängig deutlich bemerkbar heraushebt, eine Selbstständigkeit, der man nicht abmerkt, daß sie durch irgend welche Absichten hervorgerufen ist oder geleitet wird. Die Ursprünglichkeit und Freiheit des Schaffens, die sich darin ausspricht, läßt uns eben die Ueberzeugung gewinnen, daß das Werk ein Erzeugniß künstlerischer Nothwendigkeit ist. Daher das Natürliche, Frische und Schwungvolle, welches durch sämmtliche drei Sätze sich hinzieht und uns während des Hörens in dem einmal angeschlagenen Tone zu fesseln weiß. Hinsichtlich der formellen und technischen Arbeit begegnen wir einer gleichen Tüchtigkeit. Es herrscht darin jene Solidität und thematische Kunst, die uns den vollgerechten Musiker erkennen läßt. Dabei ist keine Ueberladung zu bemerken, überall Klarheit, kein gewaltsames Herbeiziehen von Modulationen und harmonischen Kunstgriffen, um den Hörer durch Außergewöhnliches zu verblüffen — kurz es ist Alles gesund und natürlich, ein größeres Lob als die einfachen Worte sagen. Die Melodien sind von edler Haltung und zeugen von einem echt musikalischen Phantasieleben. Der erste Satz (E-Dur) — Allegro con brio — hebt mit einem sehr gewinnenden, charaktervollen Motiv an und vermag uns gleich in die richtige Stimmung ohne Umschweif und überflüssige Redensarten zu versetzen. Es ruht auf diesem Satze ein schöner milder Ernst, der uns schon zu dem folgenden — Serenade — gehörig vorbereitet. Diese Serenade ist ein überaus gelungenes Stück, sie trägt in sich eine so seelenvolle Charakteristik, daß sie Jeden beim Anhören durch ihre wahre Empfindung erwärmen wird. Neben diesem inhaltlichen Werthe ist auch der formelle hervorzuheben. Eine schöne, maßvolle Steigerung und Reichthum der Formen werden den Kenner wie den Laien zu fesseln wissen. Der letzte Satz hat ein frisch bewegtes Leben, das der Humor in ergötzlicher Weise durchzieht; ein freudiges Wogen und Strömen, das sich gegen den Schluß hin steigert, läßt diesen Satz als ein echtes Bild musikalischer Laune erscheinen. Die Behandlung des Pianoforte's wie des Violoncell's ist eine solche, daß jedem gestattet ist, seine Wirkung im vollsten Maße zu entwickeln. Das Pianoforte hält sich innerhalb seiner natürlichen Grenzen; es will eben nicht mehr sein als

Clavier, daher die klangreiche Wirkung ohne überschwengliche Mittel. Der Part des Violoncell's ist in gleichem Maße von der schönsten Wirkung. Dem Spieler ist Gelegenheit geboten alle Mittel geltend zu machen, wodurch er sich als gewiegter Spieler zeigen kann. Keins von den beiden Instrumenten jedoch verdrängt das andere. Das schöne einmüthige Wirken, jedes in seiner Sphäre, giebt daher dem Werke auch nach dieser Seite hin eine ehrenvolle Empfehlung. —

Emanuel Klitzsch.

Aus Paris.

Man versichert allen Ernstes, daß die italienische Oper am 15ten November (wir schreiben heut den 23sten October) eröffnet wird und kein Anderer als der Oberst Ragani Director ist. Das geht hier schon seit geraumer Zeit als eine Sage einher, aber man weiß nicht recht was davon zu halten. Hr. Ragani war bis jetzt eine unbekannte Person, Alary sein Vertreter eine unsichtbare, sein Agent Berottoni eine unfindbare, die Truppe eine fragliche, die Eröffnung eine zweifelhafte, das ganze Unternehmen ein Räthsel. Hr. Ragani, an dessen Existenz Niemand hat glauben wollen, existirt aber dennoch, da wir aus amtlichen Anzeigen ersehen, daß die Behörde, die nicht mit Gespenstern zu verkehren pflegt, ihm alles Ernstes das Directoriat übermacht, und zwar, nach anderen Blättern, obgleich kaum glaublich, auf neun Jahre, auch daß er wirklich am angesetzten Termine, also innerhalb drei Wochen seine Vorstellungen eröffnen werde. Mit dem Eigenthümer des Hauses, dessen Bedingungen Hr. Corti ohne erhöhte Subvention nicht hatte eingehen wollen, muß Jener sich doch verständigt haben, und das war eine der Hauptschwierigkeiten, da der verlangte Pacht von 70,000 Fr., die damit verknüpften Pachtlasten eingerechnet, auf die nicht unbedeutende Summe von 115,000 Fr. heranlief. Bei der noch größeren Schwierigkeit eine Truppe ersten Ranges zusammenzubringen, wie eben jetzt der Fall ist, gehört zur Uebernahme solcher Verbindlichkeiten wahrlich Muth, und nicht allein Muth, sondern auch Geld. Ersteren scheint der Oberst zu besitzen, vielleicht auch letzteres; doch müßte hier, wenn es gut mit ihm auslaufen soll, der Schein mit dem Sein zusammentreffen zur Zeit wenn es an die Auseinandersetzung von Mein und Dein gehen wird. Da nun, wie es hieß, gedachter Oberst als Oheim zur Grisi steht, so schloß man aus dieser Verwandtschaft mit einiger Wahrscheinlichkeit auf das Engagement der Nichte, die nun was weniges zur alternden Tante heranwächst, und aus diesem Engagement weiter auf das ihres treuen Gefährten Mario. Diese Schlußfolgerungen finden heut ihre Bestätigung; aber auch noch eine dritte: das Engagement Tamburini's, woran Niemand glauben wollte, nach der im Laufe der vorigen Saison erlebten betrübenden gänzlichen Stimmlosigkeit des einst so herrlichen Sängers. Kurz wir ersehen aus der heutigen „Gazette musicale" folgende Zusammensetzung: im Tenor: Mario, Maccaferri und Perez; im Baß: Tamburini, Rossi, Ferreri, Florenze, Guglielmi; im Sopran: die Frezzolini, Walter, Albini, Cambardi, Grimaldi, Martini; im Alt: die Alboni, Luigi und Grisi. Zur Eröffnung: die „Cenerentola" mit Mario und der Alboni; worauf „Gli Arabi nelle Gallie" von Pacini und Nicolai's „Templario" folgen sollen.

Von der Großen Oper ein andermal. Vorläufig nur dieses: daß dem Director derselben ein Proceß eigener Art angehängt worden ist, der Aufsehen erregen dürfte und jedenfalls einen interessanten Verlauf nehmen wird. Die gräuliche Pariser Unsitte, jegliches fremde Meisterwerk — wenn sie alle Jubeljahr 'mal eins geben — nach den Erfordernissen der hiesigen Bühnen zu verhunzen, rächt sich plötzlich an unseren Opern-Director unter der Gestalt des „Freischütz". Ob der Verstümmelung empört hat Graf Thaddäus Tyszkiewicz, der in der Hoffnung eine gute Aufführung seiner Lieblingsoper zu genießen seine zehn Franken für einen Sperrsitz gezahlt, und statt dessen eine schnöde Verstümmelung hinnehmen mußte, stehenden Fußes beim anwesenden Polizeicommissair seinen Protest dagegen eingereicht und beim hiesigen Handelsgericht eine Klage auf verfälschte Waare anhängig gemacht. Ein Rundschreiben, welches er in dieser Angelegenheit an sämmtliche hiesige Journalisten hat ergehen lassen, wird er auch Ihnen zugesandt haben. Meyerbeer hat bis über die Ohren zu thun, die Proben seiner komischen Oper sind in vollem Gange. Liszt, den man hier kaum hat vorüberblitzen sehen, ist schon wieder fort; Richard Wagner, der mit ihm gekommen war, hier zurückgeblieben; Frl. Clauß nach ihrer Schweizer Reise einige Tage in Paris, jetzt in London, um bald wieder herüber zu kommen und dann nach Petersburg zu reisen; Siegfried Saloman mit seiner Gattin geb. Nissen seit einigen Wochen hier; Stephan Heller thätig und wohlauf; Louis Lacombe bei Viardot's auf dem Lande.

A. G.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Viertes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses am 27sten October. Symphonie in D-Moll von R. Schumann (zum ersten Male); Arie aus „Figaro's Hochzeit", gesungen von Frl. Bergauer; Concert für die Violine (Fis-Moll) componirt und vorgetragen von Hrn. Heinrich Wieniawski aus Warschau. Zweiter Theil: Ouvertüre Op. 124 von Beethoven; Lieder am Pianoforte, gesungen von Frl. Bergauer; ungarische Rhapsodie von Liszt, vorgetragen von Hrn. Joseph Wieniawski aus Warschau; Ouvertüre zur Oper „Wilhelm Tell" von Rossini. — Frl. Bergauer erschien uns in diesem Concerte in einem bei weitem vortheilhafterem Lichte, als bei ihrem ersten Auftreten, da sie besser bei Stimme war und auch eine geeignetere Wahl getroffen hatte. Die Sängerin hat eine zwar nicht große, auch schon nicht mehr ganz frische, aber recht wohlklingende Altstimme und eine anerkennenswerthe künstlerische Ausbildung. Wie sie namentlich in den Liedern (Waldlieder von W. H. Veit) bewies, versteht sie auch mit Wärme und Verständniß zu singen; beim Vortrag der Cavatine der Susanne ward sie noch von einiger, unter den gegebenen Umständen sehr verzeihlichen Befangenheit an der vollen Entwicklung ihrer geistigen und materiellen Mittel gehindert. Die „Waldlieder" von W. H. Veit waren für uns neu; es reihen sich dieselben den besseren derartigen Erzeugnisse der Neuzeit an und zeugen von einem sehr beachtenswerthen Talent. — In Hrn. Heinrich Wieniawski lernten wir einen begabten jungen Künstler kennen, der als Virtuos wie als Componist für die Zukunft etwas verspricht. Sein Spiel verräth ein wirkliches, nicht unbedeutendes Talent; es ist leidenschaftlich, oft etwas zu ungestüm und keck, überall jedoch zeigt sich Geist und Leben. Diese übersprudelnde, noch ungeordnete Fülle gab sich auch in der Composition zu erkennen. Es fehlte hier wohl oft das richtige Maß, das Geschick in der Handhabung der Mittel, das Talent ließ sich aber nirgend verkennen. Trotz dieser zu machenden Ausstellungen war es aber doch wohlthuend, einem frischen und jugendlich feurigen Talente zu begegnen und wir sind überzeugt, der noch junge Künstler wird bald zu den ersten Virtuosen auf seinem Instrumente zählen, wenn er erst eine bestimmte, künstlerisch berechtigte Form für die Ergüsse seines Talentes gefunden haben wird. Sein Bruder, Hr. Joseph Wieniawski, zeigte sich in dem Vortrage der Liszt'schen Rhapsodie als ein tüchtig gebildeter Pianist, dem nur noch zur vollständigen Wiedergabe des in der Composition waltenden gewaltigen Geistes die physische Kraft zu fehlen scheint. Die zarter gehaltenen Stellen und Figuren gelangen ihm recht wohl und bewiesen außer einer bedeutenden Fertigkeit auch, daß er richtig aufzufassen und wiederzugeben versteht. — Schumann's Symphonie in D-Moll soll, wie man sagt, ein Werk aus des Künstlers mittleren Periode sein und erst in neuester Zeit eine Umarbeitung erfahren haben. Die Frische und Lebendigkeit der Motive, die eigenthümlichen Rhythmen, wie man sie bei früheren Werken Schumann's oft findet, sprechen hierfür. Das Ganze macht vermöge seiner Klarheit und der Eindringlichkeit der Motive einen äußerst wohlthuenden und befriedigenden Eindruck. Die vier Abtheilungen der Symphonie sind auch äußerlich verbunden und müssen ohne Unterbrechung vorgetragen werden. Es ist diese Abweichung von der üblichen Form künstlerisch wohl zu rechtfertigen und wir hätten nur gewünscht, daß der erste Satz mit dem zweiten ebenso organisch verbunden wäre, wie es der zweite mit dem dritten und dieser mit dem vierten ist. Am bedeutendsten erschienen uns der erste Satz (Allegro vivace) und das Finale. Es ist hier überall Leben und Feuer, neben geistreichen und eindringlichen Motiven zeigen sich hier interessante Harmonien und Rhythmen. Der zweite Satz (Romanze) ist ein tief empfundener Gesang, der unwiderstehlich hinreißt. Am mindesten hervorragend erschien uns nach dieser ersten Bekanntschaft das in Menuettenform gehaltene Scherzo. Die Ausführung der Symphonie, wie der beiden Ouvertüren war eine durchaus lobenswerthe.

Am 29sten October veranstaltete Hr. Organist Schellenberg in der Thomaskirche zum Besten der Armen eine geistliche Musikaufführung, bei der eine noch unbekannte Cantate von J. S. Bach „O Ewigkeit, du Donnerwort" und der große vierchörige Psalm von F. E. Wilsing zu Gehör kamen. Die Bach'sche Cantate ist ein herrliches, ganz seines großen Schöpfers würdiges Werk, das auch nicht verfehlte, einen gewaltigen Eindruck auf die Hörer zu machen. Es ist dankbar anzuerkennen, daß Hr. Schellenberg eifrig bemüht ist, die noch unbekannten Werke J. S. Bach's aus der Vergessenheit an das Licht zu ziehen; solche Kunstschätze, die auch noch gegenwärtig Lebensfähigkeit haben, dürfen nicht in den Bibliotheken vermodern. — Der Wilsing'sche Psalm, auf den man hier allgemein sehr gespannt war, hat den gehegten Erwartungen nicht nach allen Seiten hin entsprochen. Derselbe ist nicht vierchörig, sondern sechszehnstimmig geschrieben, und hierin ist der Grund zu finden, weshalb dieses von einer großen Gelehrsamkeit und vielem Fleiß zeugende Werk nicht erhebend und begeisternd, sondern nur erdrückend und betäubend wirken kann. Für den Musiker wird der Psalm immerhin sehr interessant sein, besonders wenn er ihn in der Partitur liest, denn es ist dies eine sogenannte Augen-Musik, die auf dem Papier sehr schön aussieht, bei lebendiger Darstellung jedoch weniger wirkungsvoll ist. Das Publikum ist aber nicht im Stande, selbst wenn es ein gebildetes ist, die harmonischen Schönheiten zu würdigen und zu verstehen, es hört nur eine ungeheure, schwerfällige Tonmasse, bei der das melodische Element gegen das harmonische zu sehr zurücktritt und oft sogar unbedeutend erscheint. Diese sechszehn Stimmen sind fast fortwährend beschäftigt, nur selten treten Solostimmen mit wenigen Tacten und nicht sehr stimmgerecht geschrieben hervor — hierdurch aber, so wie durch das überwiegende E-Moll, macht sich eine betäubende Monotonie bemerkbar, die so abspannt, daß man nur mit der größten Anstrengung dem

Gange des Werkes gegen den Schluß hin folgen kann. Das begleitende Orchester ist zwar sehr rauschend, jedoch nicht immer ganz geschickt behandelt, eine feinere Nüancirung fehlt hier eben so, wie in den Gesangsstimmen, Alles ist in schreienden Farben, in großen und starken Zügen gemalt, ähnlich einer auf Lampenlicht berechneten Theaterdecoration. Es ist übrigens möglich, daß bei einer abgerundeteren und gefeilteren Ausführung diese Mängel weniger schroff hervortreten, erheben und begeistern wird dieses durch seine Massenhaftigkeit erdrückende Werk jedoch auch dann schwerlich können. — Den gegebenen Verhältnissen nach verdient die Ausführung der beiden Werke Anerkennung. Die Solostimmen wurden von Frau Dr. Reclam, Hrn. Musikdirector Langer und zwei Dilettanten recht lobenswerth ausgeführt, und wenn die aus den hiesigen Gesangsvereinen gebildeten Chöre und das aus den Musikcorps, die in Garten- und anderen derartigen Concerten spielen, zusammengesetzte Orchester Manches zu wünschen übrig ließen, so entschuldigt dies die Schwierigkeit der Aufgabe. — Außer den genannten Werken hörten wir in dieser Aufführung auch zwei Orgelvorträge von Hrn. Schellenberg: Fünfstimmige Fuge (Es-Dur) von J. S. Bach und die dritte Phantasie in C-Moll von dem Concertgeber. Hr. Schellenberg bewährte sich dabei als ein sehr tüchtiger Organist, in seiner Composition als ein durchgebildeter und für dieses Fach auch begabter Musiker.

F. G.

Darmstadt, den 25sten October 1853. Wagner's Tannhäuser hat seinen Einzug nun auch im Großherzoglichen Hoftheater gehalten. Die erste Aufführung desselben fand am 23sten dieses vor einem zahlreich besuchten Hause statt, und öftere Wiederholungen werden nunmehr folgen, da die Oper in musikalischer und scenischer Beziehung den Zuhörern so unendlich Vieles bot, was unmöglich zum ersten Mal vollkommen aufgefaßt, sondern erst durch öfteres Anhören und Ansehen sich gebührende Geltung verschaffen kann und wird. Erwarten Sie nicht, daß ich mich heute als musikalischer Beurtheiler über dieses Werk ergehen werde, denn, wenn auch die Akten der verschiedenen Parteien immer noch nicht geschlossen sind, so möchte es doch nach gerade schwer fallen, eine vollkommen neue Seite dem Streite abzugewinnen. Wagner's Werke sind bereits in ein Stadium getreten, wo Alles, was darüber zu sagen war, mit größtem Scharfsinne dargethan wurde. Wiederholungen aber sind unerquicklich, und sollte auch noch einmal ein persönliches Urtheil auftauchen, so ist dies doch nicht als absolut maßgebend zu betrachten, und wäre wohl sehr die Frage, ob es noch entscheidend in die Wagschale fallen würde. Geben wir uns daher, statt aller Discussionen, lieber dem lebendigen Eindrucke hin, den dieses höchst interessante Werk macht, und das läßt sich, auf welcher Seite man auch stehe, ob Gegner, ob Verehrer, nicht leugnen, daß dieser Eindruck ein eigenthümlicher, ein großartiger, ein würdevoller ist. Wagner hat auch in diesem Jahre wieder manches neue Terrain gewonnen. Das ist Thatsache, und hierdurch wird wohl die Frage, ob seine Opern sich auch für die Zukunft bleibend halten werden, ihrer Lösung immer näher gebracht. Bald werden es nicht mehr die Kritiker von Fach allein sein, die ihr Für und Gegen zu sprechen haben, sondern des Volkes Stimme, diese große und entscheidende Richterin, wird bald die Sache in die Hand nehmen und ein gewichtiges Wort mit hinein reden. Doch, ich schweife ab und entferne mich von meinem Vorsatze, heute nur Berichterstatter sein zu wollen. Hören Sie also weiter! Die Besetzung war durch die besten Kräfte der Oper geschehen, Solopartien, Chöre und Orchester auf das Sorgfältigste einstudirt, so daß von dieser Seite eine untadelhafte Repräsentation geboten ward. Die technischen Schwierigkeiten existirten nicht mehr für den Zuhörer, alle Töne, gesungene und gespielte, rollten in einem Guſſe dahin. Wie aber die scenischen Rücksichten dieser Oper Hand in Hand mit den musikalischen Ausdrücken gehen müssen, wenn die beabsichtigte Wirkung erreicht werden soll, so war hier sicher das Vollendetste geleistet, was sich der Autor bei seinem Werke wohl gedacht haben mag, und ohne Zweifel würde Ihr Mitarbeiter Hoplit nicht wenig erfreut gewesen sein, wenn er seine in dem letzten Bericht über die Leipziger Aufführung in Vergleich mit der in Dresden gemachten Bemerkungen so sehr seinen Wünschen entsprechend gefunden hätte. Da waren die Pilger, die von der Wartburg herabwallen, in der Ferne durch Knaben und erst im Vordergrunde durch den Chor dargestellt, da war der duftige Schein in der Grotte mit dem violetten Licht über den blauen Wellen, da waren die Caskaden in Silberströmen schäumend, umgeben von Amouretten, da waren die mannichfaltigsten Verschlingungen der tanzenden Mänaden, die malerischsten Gruppen der Liebespaare, kurz Alles athmete Lust und Liebe, in diesem von goldenen Korallenriffen strahlenden Reiche der Venus. Welch ein idyllisches Bild bot der junge Hirte mit seiner Schalmei auf einem Abhange sitzend, indessen man im Hintergrund die Wartburg naturgetreu erblickte, von der sich die grünen Höhen sanft herab, bis in den Vordergrund verlieren. Die Jäger bildeten eine reizende, wahrhaft malerische Staffage. Die Versammlung in der Halle des Landgrafen war die glänzendste, die man sehen konnte, und die Gruppirung derselben bei dem Sängerstreit eben so schön als wahr. Eine bezaubernde Wirkung bot noch die Decoration des letzten Actes, die allmälig von der Abenddämmerung zur Nacht übergehend, den Aufgang des Mondes und der Sterne der Natur in ihren leisesten Zügen abgelauscht hatte, hierauf das in einem Rosennebel gehüllte Bild der Venus mit ihren Nymphen so zauberisch und verführend wie möglich darstellte und endlich das blendende Licht der aufgehenden Sonne brachte, die leuchtend auf das Ganze strahlte.

Was Malerei, Maschinerie, Costüme und Scenirung zur würdigen und glanzvollen Vorführung dieses dramatischen Werkes thun konnten, ist in so reichem Maße geschehen, daß die Anerkennung des vollen Hauses sich in rauschendem Bei-

fall aussprach, und daß, wenn es je dem Componisten vergönnt sein sollte, eine Aufführung seiner Schöpfung hier sehen zu können, er sich dem kunstbeschützenden Fürsten, der die Aufführung der Oper befahl, nur zum tiefsten Dank verpflichtet erachten würde.

L. Schlösser.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Frau Gundy gastirt in Breslau und hat daselbst viel Furore erregt.

In Cassel debutirte eine neue Sängerin, Frl. Amendt aus Mainz, mit Beifall.

In Wien wird Emmy la Grua zu Gastspielen erwartet.

Frl. Schwarzbach aus Wien ist am Hoftheater zu München, Frau Palm-Spatzer an dem zu Wien engagirt worden.

Der Rühl'sche Gesangverein in Frankfurt a. M. beabsichtigt in nächster Zeit Händel's im Jahre 1740, kurz vor dem Messias in siebzehn Tagen geschriebenes: „Allegro ed il Penseroso" aufzuführen. Dasselbe ist nur durch den Meister selbst, also seit etwa hundert Jahren nicht zur Aufführung gelangt.

Hector Berlioz führte am 22sten October seine Faustmusik in Braunschweig auf.

Am 5ten October gab Dr. Emanuel Klitzsch in Zwickau, Abends in der Marienkirche einige Orgelvorträge, wobei Compositionen von S. Bach, Mendelssohn, Töpfer und von ihm selbst zur Aufführung kamen.

Hr. Götze hat einen Ruf als Gesanglehrer an das Conservatorium nach München erhalten, denselben aber abgelehnt.

Neue und neueinstudirte Opern. Auber's „Gustav oder der Maskenball" ist in Hannover neueinstudirt worden.

Im Friedrich Wilhelmstädter Theater zu Berlin ist Adam's Operette „Zum treuen Schäfer" gegeben worden.

In Augsburg hat Verdi's „Ernani", in Frankfurt a. M. Donizetti's „Linda von Chamounix" viel Erfolg gehabt.

In Stralsund ist Flotow's „Indra", in Prag Nicolai's „Die lustigen Weiber von Windsor" zum erstenmale über die Bretter gegangen.

Eine Operette Kücken's „Die Flucht nach der Schweiz" ist in Stuttgart, eine Oper des Generals v. Lvoff „Bianca" in Hannover in Vorbereitung.

In Dresden hat man Lortzing's „Opernprobe" neueinstudirt.

Vermischtes.

Graf Theod. Tyszkiewicz hat in Pariser Zeitungen ein Schreiben veröffentlicht, worin er in den stärksten Ausdrücken gegen die große Oper zu Felde zieht welche Weber's „Freischütz" — als Vorspiel zu einem Ballet mit den gräßlichsten Verstümmlungen gegeben hat. Er sagt zum Schlusse seiner Erklärung: „Im Namen des Vaterlandes Weber's, im Namen von ganz Deutschland, das auch mein Künstlervaterland ist, protestire ich hiermit öffentlich und brandmarke diese Entweihung. Noch nicht genug: ich habe einen Proceß gegen die große Oper anhängig gemacht."

Während das Münchener Hoftheater geschlossen ist, finden auf allerhöchsten Befehl die Vorstellungen im königlichen Odeon statt.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

W. Lutz, Op. 17. Frühlingsgruß. Impromptu für Pianoforte. Offenbach, André. 27 Kr.

Ein kleines, nicht unmelodisches, aber auch sehr monotones Salonstück der gewöhnlichen Art.

Lieder und Gesänge.

J. B. André, Op. 15. Acht Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Offenbach, André. Heft 1, 2. à 45 Kr.

Wenn auch der Componist in diesen Liedern nichts Neues und Originelles weder bezüglich der Gedanken nach den äußeren Formen bietet, so verräth er doch das Streben in einer

weniger hohen Sphäre etwas Anständiges zu leisten, was ihm auch größtentheils gelingt. Die Singstimme ist fließend und sangbar gesetzt, das Pianoforte ist begleitend gehalten, hin und wieder nicht uninteressant. Bei künftigen Productionen möge der Componist noch mehr auf richtige Declamation sehen und alle unmotivirten Textwiederholungen unterlassen — es dürften hierdurch seine Liedwerke nur gewinnen.

Duetts, Terzetts ꝛc.

Graben-Hoffmann, Op. 19. Liebeshandel, von Rudolph Löwenstein. Duett für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Trautwein. 10 Sgr.

Ein Zwiegesang im Ländler- und Walzertempo und im tyroler Dialect; dergleichen hört man auf allen Messen und Märkten von den wandernden Sirenen aus Prießnitz in Böhmen und den nachgemachten Tyrolern und Steiermärkern aus Sachsen und Preußen — und dahin gehört auch vorliegendes Werk. Der Componist hätte besser gethan, die Begleitung dieses sogenannten Duettes für eine Hakenharfe und nicht für Pianoforte zu setzen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in **Berlin**.
J. Fischer in **Prag**.
Gebr. Hug in **Zürich**.

P. Mechetti qm. Carlo in **Wien**.
B. Westermann u. Comp. in **New-York**.
Rud. Friedlein in **Warschau**.

Neununddreißigster Band. **№ 20.** Den 11. November 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zur Würdigung Richard Wagner's.

(Schluß.)

IX.

Der Rückblick auf die früheren Artikel hat uns vor Allem die Ueberzeugung gegeben, daß sie endlich einen Abschluß finden müssen. Das Mißliche unserer Lage, die Stellung zwischen zwei Parteien, wird es verzeihlich machen, wenn wir, um uns vor Mißverständnissen zu sichern, vielleicht etwas zu ausführlich schon geworden sind und wenn wir — in derselben Absicht — noch einige Worte darüber sagen, wie wir aufgefaßt zu werden wünschen.

Es galt für uns, von einem gegnerischen Standpunkte aus Zeugniß für Wagner abzulegen — es war daher unumgänglich, die eigenen Grundanschauungen wenigstens einigermaßen darzuthun, auf ihre Hauptdifferenzen mit den Wagner'schen Ansichten einzugehen: nur so konnten wir dem Leser sein Urtheil darüber vorbereiten, ob er einiges Gewicht auf jenes Zeugniß legen will, oder nicht. Wir überschätzen daher die Bedeutung unserer kritischen Deductionen nicht — nahmen wir doch von vorne herein das Recht aphoristischer Darstellung für dieselben in Anspruch und verzichteten schon damit auf jeden Anspruch, an Wagner's Doctrin zum Ritter werden zu wollen. Eine Widerlegung seines Systems haben wir nicht geben wollen, wir halten dies auch für ziemlich überflüssig. Dasselbe wird in Folge seiner Schroffheit nur die gewinnen, die ihm anhängen müssen vermöge ihrer ganzen Richtung, ihrer Weltanschauung: für diese ist es unwiderleglich. Wir gestehen Wagner zu, daß er im Ganzen und Großen die Consequenzen des Radicalismus für die Aesthetik richtig gezogen hat. Für alle diejenigen, welche Werth auf historische Bildungen legen, ist es dagegen ungefährlich, weil es offen mit seiner feindseligen Richtung auftritt. Es war daher nur die Grunddifferenz zu constatiren und dann dem Leser die Wahl zu überlassen, die jeder für seine Person treffen muß. Wir konnten damit nur den Versuch verbinden, die eigene Meinung als eine gewissenhaft gebildete und unabhängige darzulegen.

Daß diese sich innerhalb bescheidener Grenzen hält, sei uns erlaubt, hier nochmals hervorzuheben. Wir haben über die Wagner'schen Stoffe nicht abgesprochen, weil wir dem Künstler hier überhaupt die vollkommenste Freiheit der Wahl vindiciren. Man hat Wagner auch hierin angefochten, von einer Rückkehr zu einer schon abgethanen, von den Romantikern schon verbrauchten Richtung gesprochen, sich über den Widerspruch derselben mit dem Wagner'schen Radicalismus gewundert, man hat die Stoffe im gehässigen Parteisinne christlich-germanische genannt — für uns

hat dies Alles keine ästhetische Bedeutung. Die Wahl des Stoffes ist natürlich charakteristisch für den Künstler, sie gehört aber nicht zu den Dingen, über die zu streiten ist, vorausgesetzt, daß man ihm nicht den Vorwurf der Interesselosigkeit oder Unsittlichkeit machen kann. Man muß dem schaffenden Geiste die Freiheit zugestehen, sich seine Stätte zu suchen, wo es auch sei: er ist nur verantwortlich dafür, daß er an dem erfaßten Stoffe nun auch seinen Beruf, seine Schöpferkraft wirklich beweist.

Wir glauben dabei in unserem besten Rechte zu sein, wenn wir das Kunstwerk neben dem Künstler und seinen Ansichten als eine selbstständige Größe behandeln. Wir betrachten es als ein allgemeines Eigenthum oder, wie Göthe schon gesagt hat, als ein Naturerzeugniß, welches die künstlerische Entwicklung der Geschichte mit organischer Nothwendigkeit aus dem Subject hervortreibt und bis zur Frucht entwickelt, die wir zu genießen berufen sind. Wer sich den Genuß des Kunstwerks dadurch verbittern läßt, daß sein Schöpfer ein ästhetischer oder politischer Ketzer ist, wem Parteidoctrinen im Genusse entgegentreten, der steht auf dem Standpunkte des Judenthums und seiner Speiseverbote: er verschmäht eine von der Geschichte gebotene Gabe, die er sich selbst zu ersetzen vollkommen außer Stande ist. Da der künstlerische Genuß wesentlich Reproduction ist, so folgt weiter, daß für diese eine ähnliche Freiheit in Anspruch zu nehmen ist, wie für die Production selbst, also die größte Freiheit der Auffassung. Der Autor hat über sein eigenes Werk schließlich keine competentere Stimme, als der Hörer, der sich die Voraussetzungen seines Eindruckes klar macht. Wir sind daher in unserem besten Rechte, wenn wir von den Wagner'schen Tendenzen abstrahiren, also z. B. auf seine allegorisirenden Deutungen kein Gewicht legen, ebenso wie wenn wir in Bach's Werken uns nicht von der mystischen Richtung des Componisten beherrschen lassen.

Die Form Wagner's haben wir im Ganzen und Großen der Natur des Stoffes, der Intention angemessen, von allen hemmenden Traditionen befreit gefunden: die Freude daran allein hat uns zu dem entschiedenen Proteste gegen die Willkührlichkeiten in der Behandlung des musikalischen Details geführt. Wo dem Stoffe nach seiner dramatischen Seite hin so gewissenhaft sein Recht wurde, wo wir den üblichen Ausschreitungen gegenüber die Selbstbeherrschung, das Maß, das Aufgehen in der Sache, jene sittliche Unterordnung fortwährend bewundern, da muß die von uns empfundene formelle Willkühr doppelt verletzen. Wie wir uns vor dem sittlichen Ernste seiner Conception beugen, so lehnen wir uns ebenso entschieden gegen seinen musikalischen Absolutismus auf, um so entschiedener, als der Kunst gerade von dieser Seite überhaupt Gefahr droht. Es handelte sich hier um die ungedeckte Flanke der Musik überhaupt: ihr elastisches Material, die unendliche Beweglichkeit der Töne setzt der machtvollen Empfindung so wenig sichere Schranken entgegen, daß gerade hier die größte Wachsamkeit des Componisten auf sich selbst nöthig ist, wenn er sich vor der Manier bewahren will. Wir haben aber nicht verschwiegen, daß, da einmal die Musik auf den subjectiven Ausdruck zunächst gewiesen ist, gerade die begabtesten Geister der Versuchung der Maßlosigkeit besonders unterworfen und daß ähnliche Uebergriffe bei Bach und Beethoven nicht zu leugnen sind. Wir streiten daher auch nicht mit Wagner über irgend eine einzelne Wendung, sondern gegen die von ihm als Princip gepredigte und häufig genug von ihm wirklich geübte Willkür.

Die Werke Wagner's haben wir als bekannt vorausgesetzt. Wenn wir auf ihren Inhalt und die Durchführung im Einzelnen nicht näher eingegangen sind, wenn wir nicht den Versuch einer Reproduction gemacht haben, so geschah dies nicht, weil wir allgemeines Raisonnement über eine eingehende Darstellung in diesem Sinne stellen, sondern weil eine solche dem Publikum schon vorliegt. Wir verweisen in dieser Beziehung auf das Werk Franz Liszt's (Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner, Leipzig 1851), welches in der lebendigsten Weise dem Verlaufe beider Opern folgt und so fast den unmittelbaren Genuß der Darstellung ersetzen kann.. Es erreicht dies durch die Liebe zur Sache, durch die Begeisterung, welche es dictirt hat, und ist eine Transscription, so meisterhaft als diejenigen, durch welche Schubert Anerkennung in weiteren Kreisen wurde. Nur die größte Engherzigkeit wird aus dem Enthusiasmus der Darstellung Zweifel gegen sie entnehmen wollen. Hingebung und Begeisterung ist die nothwendige Voraussetzung solcher Reproduction, durch jene wird diese erst möglich.

Die Kritik, die ihre selbstständige Stellung wahren muß, kann sich der Production und ihren Geheimnissen nicht so weit nähern, als solche Hingebung: das Räthsel des Schaffens vermögen beide nicht zu lösen, die Reproduction fügt schließlich dazu nun ein neues, eben so wenig lösbares, da auch sie künstlerische Thätigkeit ist. Dennoch hoffen wir, daß man durch unsere Auffassung einen ähnlichen Zug hindurchfühlen wird.

Wir haben Wagner vielfach die Geschichte entgegengehalten: wir stehen nicht an, ihn selbst als eine historische Macht anzuerkennen, der wir uns beugen. Wir fassen seine Richtung als eine nothwendige Reaction, er ist schon eine Potenz der Wirklichkeit,

ein Sturm, der durch die Welt der künstlerischen Gewissenlosigkeit dahinfährt, über die Bösen, wie über die Guten. Er reagirt über alle Geschichte hinaus auf paradiesische Zustände zurück, stürmt gegen alle historischen Formen an — die Geschichte wird aber auch diesen untreuen Sohn in ihre Alles umfassenden Arme aufnehmen, sie wird ihm gestatten, daß er seine Mission erfüllt. Wird es ihm auch nicht gelingen, die absolute Musik zu vernichten, die Aesthetik umzuwerfen, die Errungenschaften einer langen Entwicklung zu beseitigen, so hoffen wir doch, daß durch ihn ein erfrischtes Leben in unser ganzes Kunsttreiben kommen, daß sich durch seine Werke das künstlerische Gewissen der Künstler und des Publikums stählen wird. Die Scheu, mit der Wagner der Kunst gegenüber tritt, die Verachtung, die er gegen die zur Zeit herrschenden Kunstrichtungen hegt, mag sich auf jene übertragen. Ist die Emancipation gelungen, so wird man, dankbar für die Befreiung, zur Universalität, zur Freude an allem Schönen zurückkehren, welches uns die Geschichte bietet. Sucht das Publikum dann wieder künstlerische Erhebung, so wird es bei Wagner, in seinem sittlichen Ernste, in der Gewalt seines Ausdrucks solche immer finden, und es wird ihn neben seinen anderen großen Meistern verehren und lieben.

Wir aber verfolgen vorläufig nicht ohne ängstliche Spannung die weitere Entwicklung. Wagner's Consequenz hat sich, wie gegen die musikalische, so schließlich auch gegen die Wortsprache gerichtet: in ihren älteren Formen, in ihren ersten Elementen hofft er einen Ausdruck für sein reagirendes Gefühl zu finden. Er wirft die letzte Schranke zurück und scheint zu verkennen, daß er sich nun auf das Feld der unmittelbaren sinnlichen Gewißheit beschränkt sieht, welche eine noch viel problematischere ist, als die historische, daß er auf einem Boden steht, der jeden Augenblick unter seinen Füßen weichen kann. Wir wollen auch hier nicht über den Erfolg absprechen: die große Kraft der Wagner'schen Production mag auch hier Schwierigkeiten überwinden, denen wir keine Macht gewachsen glauben — er unternimmt es aber, eine Welt rein aus sich zu erschaffen, eine Höhe zu erklimmen, die noch Niemand betreten hat — möge er vor dem Loose der Titanen bewahrt bleiben. —

Briefe aus Carlsruhe.

IV.

Rückblicke und Seitenblicke.

O, güldne Zeit, in der der Pöbel auf den Straßen
Ein ekler Ohr besitzt, als Kenner sonst besaßen!
Erst drängt er durch die Wach' sich toll in's Opernhaus,
Urtheilt erbärmlich dann, und strömt in Tadel aus!
Die Wendung war zu alt, die kam zu oftmals wieder;
Hier stieg er allzuhoch, hier fiel er plötzlich nieder;
Der Einfall war dem Ohr zu unerwartet da,
Und jener taugte Nichts, weil man zuvor ihn sah;
Bald wird das Traurige zum Heulen wüster Töne,
Bald ist die Sprach' des Leid's zu ungekünstelt schöne:
Dem ist das Fröhliche zu schäkernd possenhaft,
Und Jenem eben das ein Grablied ohne Kraft;
Das ist zu schwer gesetzt, und das für alle Kehlen,
Und Manchem scheint es gar ein Fehler, nie zu fehlen.

Wo kommt die Frechheit her, so unbestimmt zu richten?
Wer lehrt den gröbsten Geist die Fehler sehn und dichten?
Ist nicht, uneins mit sich, ein Thor des andern Feind?
Und fühlt der Künstler nur sie all auf sich vereint?
Ist nicht der Grund, weil sie erschlichne Regeln wissen,
Und, auf gut Glück, darnach vom Stock zum Winkel schließen?
Er ist's. — Nun tadle mich, daß ich die Regeln schmäh',
Und mehr auf das Gefühl, als ihr Geschwätze seh'

Der Schwätzer hat den Ruhm, dem Meister bleibt die Müh'.
Das ist der Regeln Schuld, und darum tadl' ich sie.

Sollte Einer oder der Andere sich hier getroffen fühlen und etwa meinen, dieses Gedicht sei von mir verfaßt, — ein kleiner Irrthum, welcher der „klassisch gebildeten" Kritik unserer Tage sehr leicht passiren könnte — so sei hier nur bemerkt, daß diese Verse, mit noch vielen anderen in gleichem Sinne, im „Kritischen Musikus an der Spree" vom Jahre 1749 enthalten, an Hrn. Marpurg, den Herausgeber, gerichtet sind, und nur zufällig so lauten, als ob sie nicht vor 100 Jahren, sondern heute geschrieben wären, weil ein gewisser Gotthold Ephraim Lessing ihr Verfasser ist, der keiner von den schlechtesten Kritikern gewesen sein soll. —

Lessing hätte die Frage:
„Woher die Frechheit kommt, so unbestimmt zu richten?"
mit obiger Antwort in unseren Tagen noch nicht erschöpft. Man könnte jetzt auch so schließen:
„Das ist des Standpunkt's Schuld, darum verwerf' ich ihn!"

Jenes bekannte Bonmot, welchem ein „edler Volksvertreter" lediglich seinen Ruf verdankt: „Ich kenne die Gründe meiner Gegner zwar nicht, aber ich

mißbillige sie" — scheint das Feldgeschrei der heutigen Literaten-Kritik zu sein. Wenn aber Menschenverstand wirklich noch vorhanden ist, so wird mindestens nur nach „Standpunkten" „gewürdigt". Man möchte deshalb Jeden erst nach seinem „Glaubensbekenntniß" fragen, d. h. nach jenem Literaten-passe-partout, der gewöhnlich eine Hinterthüre offen läßt, um dem „Gegner" bequem ein Bein zu stellen, oder „einen Esel zu bohren", wie Shakespeare sagt.

Dieser neuesten Standpunktstheorie gegenüber erscheint die Lessing'sche Kritik des „richtigen Gefühls", die der gesunden fünf Sinne, — oder, wie Wagner sich in gleichem Sinne ausdrückt: „die Kritik der gesunden Vernunft, nämlich des Verstandes, der mit Bewußtsein keinen Augenblick als seinen fortgesetzten Ernährer das gesunde Gefühl aufgiebt", — nur als verpönter Naturalismus, welcher durch die „Würdiger" dermaßen discreditirt scheint, daß man schließlich seine eigenen gesunden Ohren nur mit höchstem Mißtrauen, ja mit gewisser Verachtung betrachten möchte. So lange man sich auf den „Zinnen der Partei" noch so blind und toll herumschlägt, ist allerdings für die Sicherung der „höheren Warte" einer gesunden Gefühlskritik noch wenig Aussicht! —

Wie das hierher gehört? fragen Sie? — derartige Monologe liegen sehr nahe, wenn man in den Fall kommt, einen Bericht zu verfassen über musikalische Erscheinungen, die bereits von Anderen total anders beleuchtet, oder richtiger verdunkelt wurden. Man möchte ganz demüthig erst um Entschuldigung bitten, daß man so frei ist, seinen eigenen Ohren noch zu trauen, seinem eigenen Gefühl noch Rechnung zu tragen und sein eigenes Urtheil, ohne zu „standpunkten", abzugeben. Man muß dazu freilich die Resignation der Minoritäten und zugleich den Muth besitzen, ein Seperatvotum geben zu können. So möge man meine Karlsruher Berichte betrachten, welche keinen anderen Standpunkt beanspruchen, als den der Billigkeit und Gerechtigkeit — gegenüber den Berichten der „Augsburger Allgemeinen", des „Schwäbischen Merkur", der „Didaskalia" und anderer „Kunstjournale", welche als Fundgruben willkommener Seitenhiebe von den Feuilletonsammlern bis auf die Hefen ausgelöffelt worden sind. Derartige Gelegenheiten zum „Eselbohren" lassen sich die Literaten niemals entgehen, und wäre es auch nur, weil das pikant ist. Aber hier war es mehr als das. —

Die „Didaskalia" — es ist wohl das erste Mal, daß sie als Quelle angezogen wird — war so plump, in ihren Berichten gleich oben an sich in die Karte sehen zu lassen, und so ihr ganzes Spiel zu verrathen. Sie sagte sehr naiv: „Warum habt ihr Liszt berufen, und nicht unsern verdienstvollen Lachner oder Schindelmeisser! Dahinter steckt sehr Viel, und wir drohen mit Enthüllungen!" —

Der „Schwäbische Merkur" dagegen malte einen „Propaganda-Popanz" an die Wand, und machte damit den guten Schwaben so bange, daß sie vor lauter „Koterie-Furcht" nicht zu Verstande kamen, und eine „Grenzsperre gegen Ansteckung" mit Patriotismus um ihren häuslichen Heerd errichteten.

Die „Allgemeine" endlich, oder eigentlich der große Riehl (entweder im Original oder in beglaubigter Abschrift), nahm die Sache mehr im humoristischen Styl, und hatte dabei wenigstens den Vortheil, witzig zu unterhalten, ohne dem Verstand viel zuzumuthen. „Nur Lumpe sind bescheiden!"

So verschieden auch diese drei „Standpunkte" sein mögen — darin waren sie Alle einig, daß ihr Urtheil schon fertig war, bevor Liszt seinen Fuß nach Karlsruhe gesetzt hatte. Wenn Rellstab Berichte über Concerte gemacht haben soll, die gar nicht stattgefunden haben, so ist es doch um Vieles weniger riskirt, sich von seinem „Standpunkt" während eines Concertes unbekümmert leiten zu lassen, wobei man die Bequemlichkeit hat, auf die Musik gar nicht eingehen zu müssen. Liszt war folglich von ihnen „besorgt und aufgehoben" ehe das Musikfest anfing. — Warum hieß er Liszt und nicht Lachner; warum kam er aus Weimar und nicht aus Schwaben; und warum führte er Lohengrin auf und nicht ein Händel'sches Oratorium! Das waren Kapitalverbrechen. Und weil man der „Zukunfts-Musik", sowohl der Auswahl, als der Aufführung, nicht empfindlich genug beikommen konnte, so strengte man seinen Witz an, um Liszt zu verdächtigen und zu verkleinern, oder über seine Compositionen herzufallen, wie es sich eben machte.

„Der Schwätzer hat den Ruhm, dem Meister bleibt die Müh" —

Und darum wurde frisch in die Welt hinaus getadelt und gelogen. Ja, gelogen, und zwar mit Virtuosität! „Die Concerte haben den Erwartungen in keiner Weise entsprochen" — war das Geringste, was man behauptete, und wozu ein Schein des Rechtes darin gefunden werden kann, daß die Concerte den Erwartungen jener Berichterstatter allerdings nicht entsprachen, weil diese gehofft hatten, noch viel wohlfeilere Gelegenheit zum „Herunterreißen" zu finden, als gerechter Weise sich darbot. Die vortreffliche Aufnahme und der vorzügliche Gehalt der meisten vorgeführten Werke waren so schlagend, daß man sich genöthigt sah, zu dergleichen Phrasen seine Zuflucht zu nehmen, deren Sinn sich nach Belieben kneten läßt.

Wozu wurde aber der Menschheit die Phantasie verliehen, wenn man sie nicht anwenden wollte, sich die Thatsachen so zurecht zu schneiden, wie z. B. viele historische Novellisten die Geschichte zurichten? — Wir lasen im „Dresdener Journal" (Nr. 238) eine historische Novellenskizze über das Karlsruher Musikfest, die von außerordentlicher Erfindungskraft zeugt. Die Quelle anzugeben hat Hr. Banck, nicht für nöthig befunden — wir konnten dieselbe bisher noch nirgends entdecken, folglich muß er sich gefallen lassen, daß die Ehre der Erfindung ihm bis auf Weiteres verbleibt. Die Fabel lautet:

„Die Tannhäuser-Ouvertüre mußte nach den ersten zwanzig Tacten wegen allgemeiner Tonverwirrung wieder von vorn angefangen werden. Im Finale der 9ten Symphonie begann ein Jeder seinen eigenen Weg zu wandeln. Von Berlioz Musik zu Romeo und Julie konnte nur der zweite Theil aufgeführt werden, da die Proben nicht zureichten, auch den ersten herzustellen."

Das sind drei Unwahrheiten in acht Zeilen, mehr kann das Publikum nicht verlangen. So trefflich wird man heutzutage bedient von seinen Berichterstattern. Wie kann man dem Publikum folglich verargen, daß es einen solchen Dégout vor aller Kunstkritik erhält, und ein solches Mißtrauen in alle Berichte setzt, daß es entweder keinem mehr glaubt, und die Recensenten nur noch in „bezahlte" und „partheiische" eintheilt, oder sich aus angeborener Freude am Scandal daran ergötzt, daß Alle recht toll durcheinander schreien und sich gegenseitig nach Kräften herabsetzen. Eine angenehme Mission, in diese Wespennester zu stechen! Liszt trat ungescheut dem Allen entgegen — und die Kritik versäumte nicht, in bekannter Weise zu verfahren.

Daß „die Tannhäuser-Ouvertüre nach den ersten zwanzig Tacten wegen allgemeiner Tonverwirrung wieder von vorn angefangen werden mußte," ist denn doch so stark, daß man über die Erfindungskraft des Urhebers, er sei wer er wolle, erstaunen muß. Die Tannhäuser-Ouvertüre war nämlich gerade das am tadellosesten ausgeführte Instrumentalwerk. — Will man daher nicht annehmen, daß diese Lüge absichtlich erfunden sei, so bleibt nur übrig, daß der Hr. Berichterstatter entweder nur in der ersten Probe (wo allerdings der Anfang der Ouvertüre wiederholt wurde), aber nicht in der Aufführung war, oder daß er mit seinen feinen Ohren die erste Repetition des Pilgergesanges für ein Wiederbeginnen der Ouvertüre hielt! Welche Lesart ist wohl hier vorzuziehen? —

Wie absichtlich die entstellende Uebertreibung in der Behauptung sei, „daß im Finale der neunten Symphonie Jeder seinen eigenen Weg zu wandeln begann" — liegt auf der Hand. An welcher Stelle und unter welchen Umständen das viel besprochene Versehen stattfand, ward bereits im zweiten Briefe erörtert. Die Unterbrechung geschah nicht mitten in einem Satz, sondern beim Beginn eines neuen, wo ein ähnlicher Unfall sicher am Mindesten störend einwirken konnte. Die Unzuverlässigkeit des Carlsruher Fagottisten war ein Unglück, aber kein Fehler des Dirigenten. Es scheint, daß von den Berichterstattern allerdings fast Jeder „seinen eigenen Weg gewandelt ist" — vom Orchester ist uns dergleichen Nichts bekannt.

Wahrhaft komisch ist endlich die Behauptung, daß von „Romeo und Julie" nur der zweite Theil aufgeführt werden konnte, „weil die Proben zum ersten Theil nicht zugereicht hätten". — Der erste Theil stand nämlich gar nicht auf dem Programm! Ein Seitenstück zu dem bekannten Ausruf eines Schultyrannen: „Ich sehe schon wieder Einige, die nicht da sind!" — Im dritten Brief ward bereits erwähnt, daß die Auslassung der zwei Berlioz'schen Nummern durch das Begehren (von Seiten des Hofes, des Publikums und der Künstler) hervorgerufen wurde, die Tannhäuser-Ouvertüre noch einmal zu hören. Nicht Alle waren in dem Fall, beide Concerte besuchen zu können. Um Wagner's Musik zu hören, kamen Viele erst zum zweiten Concert, und schon aus Rücksicht gegen diese war die Programmänderung motivirt. Derartige Abänderungen sind bei Concerten so überaus häufig, daß es unbegreiflich wäre, wie man diese als Folge einer ungenügenden Leitung der Proben darstellen konnte — wenn nicht allenthalben, also auch hier, das Bestreben der Berichterstatter dahin gezielt hätte, nur möglichst viele Ausstellungen machen zu können, gleichviel welche. Was diese Herren Widersacher aufgebracht hat, war sicher nicht die Unterlassung des Scherzo der „Fee Mab" — welches sie, von ihrem „Standpunkt" aus, gewiß mit Vergnügen opferten — sondern einfach der herrliche Effect, den das „Fest bei Capulet" durch seine gute Aufführung hervorbrachte, ein Erfolg, der ihren verbrauchten Phrasen über die „Ungenießbarkeit" und „Unsinnigkeit" der Berlioz'schen Musik sehr störend sein mußte.

Wer dergleichen Kunstgriffe der Handwerks-Literaten noch nicht kennt, mag dadurch sich düpiren lassen, doch gehört dazu eine für unsere Zeit erstaunliche Portion von Unschuld. Die „Augsburger Allgemeine" verschmähte derartige Manöver, sie griff die

Sache seiner an. Wer die Lacher auf seiner Seite hat, der gewinnt das Publikum — ergo: „man mache Alles lächerlich". Dieses Recept versprach bessere und anständigere Wirkung. Man stellte Betrachtungen an über den moralischen Gehalt der Instrumentalmusik und gewann auf diesem allerneuesten „Standpunkt" ganz erstaunliche Resultate, wodurch Mendelssohn zu einem „Zukunftsmusiker" gestempelt und Meyerbeer wegen seiner Zurückhaltung gelobt wird. — Dadurch hat aber der Referent nur sich lächerlich gemacht. — Dieser Augsburger Musikkenner ist ein echter Deutscher, der in der Vergangenheit sich zwar orientirte, aber über dem Studium auf „breitester historischer Grundlage" sich seine Zeit so über den Kopf wachsen ließ, daß er in der Gegenwart sich natürlich nicht zurecht finden kann, aber uns einreden will: „das sei ihm der Mühe gar nicht werth!" — Das kann zwar Jeder halten, wie er will; doch lasse er dann uns ungeschoren, die wir in und mit der Zeit leben und nicht im Entzücken über „entrollte würdige Pergamente", wie der Famulus des Faust, die Gegenwart „kaum durch ein Fernglas sehen"! —

> Sitzt Ihr nur immer! Leimt zusammen,
> Braut ein Ragout von Andrer Schmaus,
> Und blast die kümmerlichen Flammen
> Aus Eurem Aschenhäufchen 'raus!

Vor der Hand, und nach den neuesten Erfahrungen in Carlsruhe, hat die „moderne Schule" durchaus keine Ursache, sich einschüchtern zu lassen und durch das kritische Geheul einiger Herren — deren Achillesferse sich sehr weit über ihre Personen ausbreitet, ohne daß sie sonst etwa Viel mit Achilles gemein haben — sich für beurtheilt oder gar für verurtheilt zu halten.

Nichts kann aber erwünschter und mehr im Sinne der Schöpfer des Festes sein, als das Verlangen, welches sich unmittelbar nach dem Feste allenthalben kund gab, daß man das Musikfest alljährlich wiederholen möge. Mag dann dirigiren, wer will und kann, das Feld ist zuerst durch Liszt gewonnen worden. Dies bleibt eine unbezweifelte Thatsache. Das Behaupten eines so erworbenen Terrains ist ungleich leichter, als die ersten Schritte auf fremdem Boden. In welchem Sinne und Geschmack, mit welchem Geschick und Erfolg auch das Begonnene fortgesetzt werden mag, so viel ist gewiß, daß die moderne Kunst, und vor Allem Wagner, durch eigenen Werth „trotz alledem" ein neues Feld der Wirksamkeit, neue Freunde und neue Kräfte sich gewann. Und darauf kam es lediglich hier an. Alles Uebrige steht erst in zweiter Linie, worüber man zwar streiten und spötteln, aber dadurch die Haupterfolge niemals annulliren kann. Sapienti sat. —

Hoplit.

Kleine Zeitung.

Weber's Freischütz in Paris.

Verflossenen Donnerstag in Paris angekommen, fand ich mich freudig überrascht, eine Vorstellung des Freischütz in der kaiserlichen Academie de Musique für den folgenden Abend angekündigt zu sehen. Das Meisterwerk, welches meine aufrichtigste Bewunderung besitzt, dem ich manche Jahre meiner Studien geweiht, ich sollte es hören aufgeführt von der ersten Operngesellschaft der großen Stadt. Ich segnete den Zufall, der mich so überraschend begünstigte, und erwartete mit Ungeduld die Eröffnung der Kasse. Einer der Ersten im Saale, ging ich in Gedanken alle Aufführungen dieser Oper durch, denen ich beigewohnt hatte; selbst die Unvollkommenheiten, von denen ich bei manchen derselben zu leiden gehabt, wurden mir zum Genuß, in der Ueberzeugung, daß, was ich nun hören sollte, mich auf's Vollständigste, auf's Reichlichste entschädigen würde.

Den Gefühlen, die ich empfand, als ich in den Saal trat, war nach dem zweiten Acte eine Art Betäubung gefolgt: ich glaubte mich unter dem Einflusse eines bösen Traumes, ich wähnte mich das Spielzeug einer Mystification, und frug mich, ob in dieser Zeit des Tischrückens ich nicht plötzlich in eine jener Werkstätten versetzt worden sei, die man Provinzial-Theater nennt und in denen man alle Meisterwerke verschlimmbessert, um damit das Publikum anzulocken und die leeren Kassen zu füllen. — Ein Schlamm von Instrumental- und Vocal-Musik, wie ich ihn so eben zu hören bekommen und der in den Annalen der Musik der Länder, die ich bis jetzt durchwandert habe, ohne Beispiel ist: Choristen, ohne Kenntniß ihrer Partien; ein Tenor, der Fiorituren und Cadenzen in Weber'sche Musik verflechtet; die Rolle der Agathe einer dritten Sängerin zugetheilt; der Bauern-Marsch, statt auf der Bühne, im Orchester gespielt. Mit einem Worte, die Ouvertüre und die zwei ersten Acte des Freischütz, dirigirt von Hrn. Girard, ohne Kraft, ohne das mindeste musikalische Verständniß, zu langsam in allen Bewegungen.

Doch kurz, wozu sollte ich alle Fehler und Mängel namhaft machen, die ich zu erdulden hatte. War doch wenigstens bis dahin die Partitur Weber's vollständig gespielt worden.

Der Vorhang erhob sich zum dritten Male; doch statt des dritten Actes, was bekommen wir zu hören? Bruchstücke, elende Bruchstücke, zusammengeleimt ohne die mindeste Bühnenkenntniß, ohne das mindeste musikalische Gefühl, ein Löcher-

liches Potpourri. Agathens Gebet — gestrichen; Aennchens Romanze — gestrichen; das Rondo der Landmädchen — gestrichen; der Gesang des Eremiten, jener des Ottokar, die so ergreifende, so wahre Erzählung des Mar, der Chor: „er war von je ein Bösewicht" gestrichen, Alles gestrichen!

Meine Entrüstung hatte den höchsten Grad erreicht; ich frug mich, wo mag der Orchester-Director das Gefühl gefunden haben, welches dazu gehört, daß ein Künstler zur Vollziehung einer solchen Entwürdigung die Hand bieten könne. Ich frug mich, wo Hr. Roqueplan, der mit Kunstproducten nur merkantilischen Vortheil sucht, das Recht sich angemaßt habe, seine Waare öffentlich zu verfälschen, mich, das Publikum, so zu verhöhnen. —

Als man vor Kurzem in Paris einen Act aus Moses aufführte, um als Introduction zu einem Ballete zu dienen, kündigte der Anschlagzettel nur einen Act an; heute aber kündigt man den Freischütz, Oper in drei Acten, an und giebt nur zwei und ein Viertel; trotzdem läßt die Administration durch ihr eigenes Dienstpersonal im Theaterlocale selbst das Textbuch des Freischütz verkaufen, wo über'm ersten Acte steht:

„Indem wir Weber's Meisterwerk auf die französische Bühne bringen, waren wir auf's Gewissenhafteste beflissen, eine möglichst getreue Uebersetzung zu liefern, sowohl Text als Musik vollständig, nicht ein Arrangement. Die Partitur des Meisters hat keine Veränderung erlitten, und die Ordnung, die Reihenfolge, die Vollständigkeit, die Instrumentation sind auf's Genaueste beachtet worden."

Ich war zuweilen in Deutschland Zeuge von mancherlei musikalischen Nichtswürdigkeiten; doch nie — selbst in den elendesten Winkelbühnen — sah ich das Product eines Flotow, ja selbst eines Adam, so mißhandeln, wie dies am Freitag den 7ten October 1853 in der kaiserlichen Akademie der Musik dem Freischütz von Carl Maria von Weber widerfuhr. —

Im Namen des Vaterlandes des großen Mannes protestire ich, im Namen von ganz Deutschland, meines Kunst-Vaterlandes, bringe ich diese Entwürdigung vor dem Richterstuhl der öffentlichen Meinung.

Ich habe gegen die Direction der kaiserlichen Akademie der Musik eine Klage anhängig gemacht und für allen Schadenersatz verlange ich eine vollständige Vorstellung des Freischütz. — Die tausendstimmige Presse wird die von der gerichtlichen Instruction bestätigte Thatsache vor den Augen der Welt enthüllen.

Paris, den 10ten October 1853.

Thadäus Tyszkiewicz.

Nachschrift der Redaction. Die Allgem. Augsb. Zeitg. vom 31sten Octbr. spricht von dem Processe, den der Graf Thadäus Tyszkiewicz gegen die kaiserliche Akademie der Musik wegen einer Vorstellung des Freischütz erhoben hat, ohne den Brief mitzutheilen, in welchem er die Gründe, die ihn so zu handeln veranlaßt haben, auseinandersetzt. Obiges Schreiben enthält diese Gründe. Es ist zugleich in einem Pariser Blatte, der „Revue contemporaine" veröffentlicht und H. Berlioz und Léon Kreutzer haben ihr Urtheil über die Sache beigefügt; Berlioz stimmt vollkommen bei, und erzählt, wie Weber's Freischütz, seit Pillet von der Leitung zurücktrat, immer mehr zerstückelt worden sei, so daß er jetzt als Vorspiel zu einem Ballet gegeben werde. Auch Kreutzer giebt seine Zustimmung zu erkennen; er sagt, daß die öffentliche Meinung dem Hrn. Grafen Tyszkiewicz Recht geben werde, ob er aber seinen Proceß gewinne, sei zweifelhaft, da kein darauf bezügliches Gesetz vorhanden sei, und wenn die Sache sich zu seinen Gunsten entscheide, eine Unzahl ähnlicher Processe anhängig gemacht werden würde; auch Rossini's Tell sei auf dieselbe Weise verhunzt worden. Die Casse befände sich bei der gegenwärtigen Zerstückelung besser; es gebe ein Volk, die Eskimo's, welche ranziges Oel und faule Fische als eine Delicatesse betrachteten. Wenn ein Kaufmann darauf speculiren wolle, diesem Volke gute Nahrungsmittel zu verschaffen, so werde er jedenfalls schlechte Geschäfte machen. Das Spaßhafte bei der Sache ist, daß Hr. Graf T. in Folge des Mangels eines darauf bezüglichen Gesetzes die Klage persönlich fassen mußte, so nämlich, daß er eine vollständige Aufführung des Freischütz für sich verlangt, da das Textbuch mit seinem Versprechen unveränderter Wiedergabe nicht Wort gehalten habe. Sein Advocat ist Lachand, der berühmte Vertheidiger der Madame Lafarge und des Grafen Bocarmé.

Leipzig. Im fünften Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses (am 3ter November) ward das ganze Oratorium „Paulus" gegeben. Es ist gewiß in der Ordnung, daß gerade das Institut, welches Mendelssohn-Bartholdy so viel verdankt, alljährlich in dem Concert, welches seinem Todestage zunächst liegt, durch Aufführung eines größeren Werkes des so früh Dahingeschiedenen dessen Andenken ehrt — nur hätte man zu einer solchen Feier im Concertsaal nicht ein Werk wählen sollen, das für die Kirche berechnet, übrigens auch zu umfangreich ist, um ohne Ermüdung und Abspannung in dem heißen und überfülltem Saale gehört werden zu können. Die Ausführung war, was das Orchester und theilweise auch die Soli betrifft, eine gute; weniger kann man dies von den Chören sagen, die — besonders in den weiblichen Stimmen — oft sehr merkbar unsicher und unrein waren. Die Solo-Sopran-Partie hatte aus Gefälligkeit schnell eine Schülerin des Conservatoriums, Frl. Hoffmann übernommen. Die junge Dame hat eine zwar nicht große, aber wohlklingende und biegsame Stimme und eine für eine Schülerin recht anerkennenswerthe Gesangsbildung. Sie zeigte sich im Ganzen musikalisch fest, einige Versehen finden in der Schwierigkeit der Aufgabe genügende Entschuldigung. Die übrigen Solostimmen wurden von Frl. Bergauer, Hrn. Behr, Hrn. Schneider, Hrn. Musikdirector Langer und Hrn. Cramer sehr gut durchgeführt.

Die Gebrüder Heinrich und Joseph Wieniawski aus Warschau gaben am 5ten November ein Concert im Stadttheater und fanden — namentlich der ältere — die glänzendste Aufnahme bei dem Publikum. Was wir über das talentvolle Brüderpaar bei Besprechung des vierten Gewandhausconcertes gesagt hatten, fanden wir an diesem Abende bestätigt und verweisen deshalb auf unser damaliges Urtheil. Das Programm des Concertes war folgendes: Ouvertüre zu „Oberon"; der erste Satz des Militär-Concertes von Lipinski; Capriccio brillant für Pianoforte von Mendelssohn; Air variée (D-Moll) von Vieuxtemps; Phantasie über Motive aus der Nachtwandlerin für Pianoforte von Joseph Wieniawski; Souvenir de Moscou für die Violine von Heinrich Wieniawski.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Sänger Hr. Freund aus Mannheim ist in Braunschweig engagirt worden.

Clara Novello, die sich bisher in Nizza befand, wird in den Concerten der Scala zu Mailand singen.

Der Pianist Schönchen aus München hat im Hoftheater zu Dresden ein Concert gegeben.

Berlioz ist in Hannover eingetroffen; in Braunschweig hat derselbe, wie schon auf seiner ersten Reise durch Deutschland, die ungetheilteste Anerkennung gefunden.

Emmy la Grua's Gastspiel in Wien findet den glänzendsten Beifall. Auch die Kritik, besonders der Referent des „Wanderer", ist enthusiasmirt.

Frau Ernst-Kaiser gastirt gegenwärtig in Cöln.

In Dresden beabsichtigt Fritz Spindler bei einem Concerte im Hoftheater seine neue H-Moll Symphonie zur Aufführung zu bringen.

Neue und neueinstudirte Opern. Meyerbeer's „Nordstern" wird den Journalen nach im Anfang Januar in der opéra comique in Scene gehen. Ebendaselbst wurde vor Kurzem die komische Oper „Collette" von Justin Cadaux zum ersten Male gegeben.

In Breslau wurde nach dem Vorgange Berlins Gretry's „Richard Löwenherz" neueinstudirt. „Aufgewärmt" nennt es die dortige Kritik. Auch der „Tannhäuser" ist wieder auf dem Repertoir des Breslauer Stadttheaters erschienen.

„Indra" von Flotow ist in Wiesbaden gegeben worden und in Stuttgart in Vorbereitung.

Im Friedrich-Wilhelmstädter Theater zu Berlin ist Gustav Schmidt's Oper „Prinz Eugen" zum ersten Mal gegeben worden.

Richard Wagner's „Tannhäuser" hat auch bei der so eben erfolgten ersten Aufführung in Bremen, wie zu erwarten war, einen glänzenden Succeß gehabt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Franz Liszt hat das Ritterkreuz des Zähringer Löwenordens erhalten.

Vermischtes.

Richard Wagner hat Paris nach einem Aufenthalt von 14 Tagen verlassen. Er hat seinen Freunden mehrere Soiréen gegeben, in denen er Bruchstücke neuester Werke zu Gehör gab. Hiernach berichtigen sich alle die unwahren Angaben in den deutschen Zeitungen.

In Dessau wurde das Theater am 30sten October mit den Hugenotten eröffnet. Ein Prolog von Arnold Schlönbach ging voran.

Ueber das im künftigen Jahre bevorstehende Stiftungsfest der „Niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst," über welches schon A. Gathy in Nr. 17 eine Mittheilung machte, schreibt man uns Nachstehendes aus Rotterdam: Das Fest wird Mitte Juli 1854 stattfinden. Zur Aufführung kommen: am 1sten Tag: Israel in Aegypten von Händel, am 2ten Haydn's Jahreszeiten, am 3ten der 145ste Psalm von Verhulst, und die 9te Symphonie. Zum Director ist Verhulst ernannt. Volksfeste werden diese musikalische Feier einrahmen, so daß die ganze Feier acht Tage dauert.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. № 21. Den 18. November 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Symphonie und Ouvertüre

im besonderen Hinblick auf Beethoven's Tonwerke und Wagner's Programme.

Nach Theodor Uhlig

von

Julius Rühlmann.*)

Wenn R. Wagner, um das Wesen der Beethoven'schen Tonwerke zum allgemeinen Gefühlverständnisse zu bringen, vom poetisch-musikalischen Gehalte den Ausgangspunkt nimmt, wie seine Programme zur 3ten und 9ten Symphonie, so wie zur Coriolanouvertüre, nicht minder seine desfallsigen Bemerkungen in seinen Schriften beweisen, von der Form dieser Werke, den technisch und specifisch musikalischen Theile aber Umgang nimmt, so soll im Nachfolgenden diese Form den ausschließlichen Gegenstand der Betrachtung bilden und zwar insbesondere der Gegensatz zwischen Symphonie und Ouvertüre in's Auge gefaßt, hierbei aber Gelegenheit genommen werden, von der Form auf das Wesen zurück zu schließen, d. h. in dem Ausgangspunkte Wagner's anzulangen und so die Wahrheit seiner Nachdichtungen zu erproben.

Als Symphonie und Ouvertüre noch gleichbedeutend waren, — als die Symphonie nämlich zur Ouvertüre eines größeren Tonwerkes (Cantate, Oratorium, Oper) diente, erschien sie als eine Folge von drei zusammenhängenden Sätzen, deren dritter im Wesentlichen Wiederholung des ersten, deren zweiter aber Gegensatz zum ersten war und als solcher sonach in jener Wiederholung dem Hauptsatze wieder weichen mußte. Man vergegenwärtige hierbei sich Mozart's Ouvertüre zur Entführung aus dem Serail, als die neueste und die bekannteste Form der erwähnten Art. In ihr findet man eine der wichtigsten Urformen für die Musik, wie für alle maßvollen Erscheinungen in Zeit und Raum, nämlich die Grundform des Rondos: Vordersatz, Zwischen- (oder Mittel-) Satz und Nachsatz (Da Capo des Vordersatzes) oder — Hauptthema, Gegen- (oder Seiten- oder Neben-) Thema und (Wiederkehr des) Hauptthema. —

Das Charakteristische dieser Urform für Sym-

*) Anmerkung der Redaction. Obiges Fragment ist die letzte der für die Zeitschrift bestimmten Mittheilungen Th. Uhlig's, deren wir schon in dem Nekrolog (Nr. 4 des vorigen Bandes) gedachten. Theils aus diesem Grunde, theils weil darin eine neue Betrachtungsweise versucht wird, die wir früher einmal andeuteten, ohne daß bis jetzt dem eine weitere Folge gegeben worden wäre: die Einheit des Technischen und Geistigen, nehmen wir dasselbe auf, obschon es wie gesagt, nur Fragment ist, und die Aufgabe nur erst angebahnt, nicht gelöst ist.

phonie und Ouvertüre aber ist eine (gegebene oder gesetzte) Vielheit, welche zur Einheit zurückstrebt. Als nun diese Form in zwei Richtungen auslief, als nämlich Symphonie und Ouvertüre sich von einander trennten, um jede für sich allein zu eigener Selbstständigkeit sich zu entwickeln, da verschwand zwar jenes Charakteristische der beiden gemeinschaftlichen Urform nicht aus ihnen, wohl aber modificirte es sich auf eine sehr verschiedene Weise. Und diese Umwandlungen der Urform werden jetzt zunächst in Betracht zu ziehen sein.

In der Symphonie gedieh der Zwischensatz der Urform bis zum denkbar höchsten Grade der Selbstständigkeit, indem er von seiner früheren Umgebung sich gänzlich losriß, einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Vorhergehenden (Vordersatz) und Nachfolgenden (Nachsatz) geradezu aufgab, in besonderer Ton- und Tactart nur um so mehr auf eigene Füße sich stellte und diese nunmehr völlig selbstständige Stellung innerhalb eines größeren musikalischen Ganzen blos noch durch die nächste Verwandtschaft seiner (Neben-) Tonart mit der Tonart dieses Ganzen (Haupttonart) rechtfertigte. Der einmal zerrissene Zusammenhang des früher unmittelbar Verbundenen wurde Veranlassung, daß nun auch der letzte Satz (Nachsatz) vom ersten (Vordersatz) sich völlig emancipirte und ebenfalls seine jetzt vollkommen selbstständige Stellung nur noch durch die Gleichheit seiner Tonart mit der des ersten Satzes, also durch Beanspruchung der Haupttonart behauptete.

Mit einer solchen Selbstständigkeitserklärung von drei Tonsätzen, die unter sich wesentlich verschieden im Charakter waren und jeden unmittelbaren Zusammenhang mit einander gänzlich aufgegeben hatten, blos noch in einer sehr losen, mittelbaren, fast nur äußerlichen (wie uns jetzt scheint) Verbindung durch Tonartenverwandtschaft standen, war zugleich die Möglichkeit an die Hand gegeben, die Zahl der Zwischensätze, d. h. die Tonsätze zwischen erstem und letztem Satze zu vermehren: und so erscheint denn auch die moderne Symphonie schon von Haydn an viersätzig, in neuester Zeit sogar fünfsätzig bei Schumann.

Keiner aber unserer drei großen Tonmeister — Haydn, Mozart, Beethoven — haben in ihren Symphonien die Viersätzigkeit, im strengen Sinne genommen, überschritten — jeder Satz nämlich als selbstständig durchgeführtes Musikstück gedacht — denn da wo Beethoven davon abweicht, liegen die Gründe in andern Ursachen; immer lassen sich Beethoven's Symphonien auf: ersten Allegrosatz, Adagio oder Andante, Scherzo und Finale zurückführen, so vielerlei sie auch oftmals in sich vereinigen. Nur in den Werken für eines oder wenige Instrumente wendet Beethoven in wohlüberlegter Aufeinanderfolge und Abwechselung fast sämmtliche Einzelformen an, die überhaupt der Benutzung innerhalb des größern, aus lauter ausgeführten und durchgearbeiteten Einzelsätzen nothwendig bestehenden Tonwerks nicht widerstreben, wie dies z. B. von der modernen Form des Liedes ohne Worte, oder des Notturno mit alleinherrschender Melodie und ausschließlich homophoner Haltung allerdings gesagt werden muß. In dem Trio für Streichinstrumente Op. 3, in den Serenaden Op. 8 und 25, im Septett, in den großen B-Dur-, Cis-Moll-, A-Moll- und F-Dur-Quartetten von Beethoven finden wir giltige Musterbilder dafür.

Die in der Symphonie überkommene Viersätzigkeit führte aber erst Beethoven zu einem Verwachsen zur Einheit in sich und diese Einheit des Tonsatzes in sich erreichte Beethoven auf die vollkommenste Weise, noch ehe er versuchte auch dem Ganzen der Symphonie eine wirkliche Einheit zu geben. Mozart begnügte sich grundsätzlich, die überkommene Haydn'sche Symphonieform, als musikalisches Ganze, wie in ihren einzelnen Sätzen von allen Schlacken der Regellosigkeit zu reinigen und so gereinigt als Musterbild musikalischer Formschönheit für alle Zeiten aufzustellen, dagegen suchte Beethoven natürlich zunächst innerhalb der überkommenen Mozart'schen Symphonieform als Ganzem, einen mehr objectiven Inhalt in dieser Form auszusprechen, nachdem er allerdings die Form im Einzelnen, nämlich die Gestalt der verschiedenen Tonsätze, zum Theil wesentlich modificirt hatte.

Am klarsten ist diese principielle Modification der Mozart'schen Form durch Beethoven in fast allen ersten Sätzen seiner Symphonien zu erkennen: in ihnen erscheint ein Schlußtheil neu geschaffen, der Durchführungstheil völlig umgewandelt, das Gegen-, Seiten- oder Nebenthema (d. i. der sogenannte zweite Hauptgedanke) auf seine Stelle im ersten Haupttheile und eine Wiederkehr im zweiten beschränkt, dagegen wird der ganze weitere Verlauf des Tonsatzes von einem Hauptthema abhängig gemacht, das die erste Hälfte des ersten Haupttheiles, sowie den ganzen Durchführungstheil und nicht minder den ganzen Schlußtheil allein in Anspruch nimmt. Durchführung und Schluß erscheinen sonach von allerhöchster Bedeutung und als Theile, in denen jetzt der Schwerpunkt des ganzen Tonsatzes liegt, während in der alten Form dieser Schwerpunkt in zwei nebeneinander auftretenden Themen (erster und zweiter Hauptgedanke) ruhte, die ihr Nebeneinander bis an das Ende des Tonsatzes behaupteten und ein Insichverwachsen desselben zu wirklich organischer Einheit unmöglich machten.

Wir treffen also bei Beethoven die Symphonie als eine Vielheit von Tonsätzen, den Symphoniesatz

aber als höchste Einheit an: musikalisch wie poetisch, formell wie inhaltlich; denn welches eine auch das andere bedingen möge, immer entspricht der musikalisch einheitliche Tonsatz dem einheitlichen Charakter oder der Hauptstimmung, der und die nach jedem (bedingten) Gegensatze aufs Neue sich hervordrängt und schließlich siegreich dominirt. Diese Regel erleidet allerdings auch ihre Ausnahmen, da wo Beethoven von seinen dichterischen Gegenständen bestimmt wird, innerhalb des einzelnen Tonsatzes zu specialisiren; aber diese Ausnahmen sind auch wieder formell nachweisbar.

Mit Händen zu greifen sind die Ausnahmen da, wo Beethoven mehrere ganze Tonsätze unmittelbar zu einem größern Ganzen verbindet, das eben kein musikalisches Ganze ist und sein soll, sondern in solcher Erscheinung die dahinterverborgene dichterische Idee bestimmter ausspricht und aussprechen soll (3ter und 4ter Satz der 5ten Symphonie, Scherzo, Gewitter und Finale der 6ten) sowie da wo er innerhalb des Tonsatzes Tempo, Tact- und Tonart, damit aber auffallend auch den Charakter wechselt (einige Scherzi, z. B. die der 5ten, 6sten und 9ten Symphonie; namentlich aber: 3ter Satz der 9ten und 4ter Satz der 3ten Symphonie). Um die Versuche dieses Componisten zur Verknüpfung der vielen Einzelnheiten eines Symphoniewerkes zu einer höhern Einheit kümmern wir uns hier nicht, sondern folgen jetzt dem Entwickelungsgange, den die Ouvertüre nahm, als sie von der Urform aus zu eigener Selbstständigkeit zu gelangen strebte.

Als die Ouvertüre in ihrer Urform noch die bestimmt ausgeprägte Dreisätzigkeit enthielt, wie wir diese in der erwähnten Ouvertüre zur Entführung von Mozart vor uns haben, wo der Vorder- und Mittelsatz sich durch Tact- und Tonart scheiden, erschien sie als eine Verknüpfung dreier, durch inneren Verband zusammengehöriger Tonsätze, die genau die Form des einfachen Rondos in sich schließen.

Schon in der Ouvertüre zu Idomeneo hatte Mozart nach dem Muster Gluck's die Dreisätzigkeit vermieden und an die Stelle des Mittelsatzes eine einfache Melodie aus dem Hauptsatze über den festgehaltenen Grundton der Dominante als Ueberleitungssatz zum Hauptsatze (Wiederholung des Hauptsatzes) gestellt, der weder durch Tact- noch Tonart sich von den vorhergehenden unterscheidet, somit nur als Zwischensatz erscheint und die Zweisätzigkeit anbahnt. In der Figaro-Ouvertüre schrumpft der Mittel- oder Zwischensatz der Urform bis zu einem Grade von Abhängigkeit vom Hauptsatze zusammen, daß er nicht nur die selbstständige Ton- und Tactart aufgiebt, sondern auch in räumlicher Beziehung auf das denkbar niedrigste Maß herabgeht, so daß nur noch ein einfacher und ganz kurzer flüchtiger Zurückgang aus der Neben- zur Haupttonart übrig bleibt, dadurch aber der Zwischensatz blos als eine kurze Zwischenperiode auftritt, die in harmonischer, rhythmischer und melodischer Hinsicht aller Selbstständigkeit entbehrt und die Ouvertüre somit als ein Musikstück aus zwei Sätzen bestehend vor uns erscheinen läßt, was von fast allen modernen Ouvertüren nachgewiesen werden kann, selbst in der Don Juan-Ouvertüre tritt nach Abschluß des ersten Haupttheiles an die Stelle des Zwischensatzes ein Ausführungssatz, — dem zweiten Hauptgedanken entnommen, — der nachmals auf der Dominante abschließt und durch einen einfachen Sextengang zum Wiederholungssatze hinführt, folglich auch unselbstständig ist. Weshalb auch diese Ouvertüre nur als zweisätzig erscheint.

Wie in vielen anderen lehnte auch in der Ouvertürenform Beethoven sich an Mozart an, trug in sie aber auch hier seine besondere Eigenthümlichkeit der kürzeren Motive mit hinüber und modificirte die ganze Form dahin, daß die Ausführungssätze entweder verhältnißmäßig kurz sind — wie in der Egmont-Ouvertüre — oder in anderen Fällen an ihrer Stelle ein neues selbstständiges Motiv in vollständiger Entwickelung eintritt und damit durch modulatorische Wendungen die Zurückführung zum Hauptsatze bewirkt wird — wie es die Coriolan-Ouvertüre nachweist — hiermit also eine ganz neue Construction der Ouvertüre hingestellt wird, die nur durch die Zweisätzigkeit und die gebräuchliche Wiederholung mit der Mozart-schen Form übereinstimmt, doch auch hiervon dadurch wieder abweicht, daß bei Beethoven der Hauptsatz bei der Wiederholung nicht immer im Haupttone eintritt und erst in einer darauf folgenden Wendung die vollständige tongetreue Wiederholung aufgenommen wird.

Blos in der Ouvertüre zum König Stephan hat Beethoven eine Art Dreisätzigkeit beibehalten, nach Art der ältesten Form, sonst finden wir nur im strengsten Sinn die Zweisätzigkeit vertreten; demnach zerfallen auch bei ihm, wie schon bei Mozart die Ouvertüren in drei Klassen gesondert: Mozart Entführung, Zauberflöte, Beethoven zum König Stephan — in alter Form, also dreisätzig; hingegen: Idomeneo, Don Juan, Titus bereits als modern dramatische Ouvertüren, wie bei Beethoven es alle übrigen, außer der obengenannten, sind. Selbst auch die Ouvertüre zum König Stephan geht auf die Schilderung mannichfaltiger Vorgänge in einem Rahmen hinaus. Nur Mozart's Figaro Ouvertüre steht ohne Seitenstück bei Beethoven, es ist ein Musikstück von einheitlicher Stimmung, allgemeine Vorrede zur Oper.

Mit der Leonoren Ouvertüre geht Beethoven über

alles Vorherige weit hinaus, er bringt nach der Trompetenfanfare und dem sich daranschließenden Gesange der Blasinstrumente — was als Zwischensatz zu betrachten ist — allerdings den gebräuchlichen Wiederholungssatz, derselbe ist aber so wesentlich verändert, daß er bei dieser Wiederholung in zartester Färbung und als Gegensatz des im Anfange des Allegro's erscheinenden kräftigen Charakters auftritt, erst nach einer Steigerung von 26 Tacten aber der frühere Charakter (C-Dur Fortissimo) wieder erscheint. Der Hauptgedanke selbst wird jedoch nur in seinen wesentlichen Theilen wiederholt, nicht aber in der hergebrachten tongetreuen Weise, was erst beim zweiten Hauptgedanken der Fall ist, der bei seiner Wiederkehr genau im Haupttone übertragen erscheint; nach seiner vollständigen Wiederholung erweitert sich dieser Gedanke und führt zu einen bis zum höchsten Jubel sich steigernden Schlußsatz.

Diese wesentliche Abweichung — die Wiederholung des ersten Hauptgedankens in der entgegengesetzten zartesten Färbung, sowie die Art der Erweiterung des zweiten Hauptgedankens in der letztgenannten Ouvertüre, dann in der Coriolan Ouvertüre der Eintritt der Wiederholung in einer andern Tonart deuten bestimmt auf ein Object hin, das sich der Tonmeister vorgesetzt und für dessen Vorhandensein, an solcher Stelle ein ganz besonderer Grund aufzusuchen ist.

Dieser Grund findet seine natürlichste Erklärung darin, daß Beethoven aus den musikalischen Elementen eine vollständige dramatische Handlung oder wenigstens ein plastisches Object aus den Hauptereignissen des der Ouvertüre folgenden Drama's oder der Oper zum Grunde legte und erst nach den Bedingungen des Stoffes die ganze Form der Ouvertüre bestimmte, weshalb bei Beethoven's Ouvertüren keine stereotype geistlose Form, ein ganz gleicher Zuschnitt zu finden ist, sondern sie im Wesentlichem von einander abweichen. Fast immer lag ein bestimmter Zweck vor, der Beethoven veranlaßte hier oder da zu modificiren, da nur wenige seiner Ouvertüren als bloßes Musikstück für den Concertsaal dastehen, vielmehr immer zu einem dazugehörigen dichterischen Stoffe bestimmt erscheinen, weshalb fast alle seine Ouvertüren dramatischen Inhaltes sind, wohingegen seine Symphonien, da sie den Ausdruck einheitlicher Stimmung in sich tragen, nur Lyrik enthalten, selbst wenn die verschiedenen Sätze der Symphonie, in der Anordnung sowohl als auch im Ausdrucke sich bis zur dramatischen Schilderung steigern, — der einzelne Symphoniesatz ist immer lyrisch, bei ihm ist nur eine Grundstimmung vorhanden, in der modernen Ouvertüre aber verschiedene, entgegengesetzte Stimmungen.

In der Form unterscheidet sich, wie es nun wohl klar vorliegt, Symphonie und Ouvertüre dadurch, daß in der Symphonie die gesonderte Drei-, Vier- oder Mehrsätzigkeit scharf in's Auge fällt, in der modernen, dramatischen Ouvertüre nur die Zweisätzigkeit vertreten ist, selbst da wo die Zwischenglieder sich vermehren. Ferner fällt in der Ouvertüre der Durch- oder Ausführungssatz entweder ganz aus oder er nimmt einen verhältnißmäßig sehr kleinen Raum ein, ebenso enthalten die Themen des Hauptsatzes die bedeutsamsten Momente, nicht wie bei der Symphonie der sogenannte Durchführungstheil. Es ist in der Ouvertüre mehr das geist- und kunstvolle Nebeneinander verschiedener Stimmungen in einem großen Satze dargestellt, während in der Symphonie das Ineinanderverweben der Themen zu einer Stimmung statt hat, wodurch jeder einzelne Tonsatz der Symphonie eine einige Grundstimmung allein festhält, welche, ob auch im Verlaufe desselben abirrend, dennoch immer wieder zur Herrschaft gelangt.

Nach der Prüfung der Form, nach der Prüfung der mehr geistigen Verschiedenheit, nach genauer Vergleichung des gefundenen Unterschiedes zwischen Symphonie und Ouvertüre, mehr aber noch bei Betrachtung des musikalischen Inhaltes der Beethoven'schen Tonwerke, wird man zu der Ueberzeugung gelangen, daß Beethoven mit seinen Tonsätzen etwas mehr als ein nur gewöhnliches Tonbild geben wollte. In fast allen größern Tonsätzen Beethoven's finden wir ein Ausströmen seines Innersten, für welches er die sinnreichsten und vollendetsten Formen zu finden weiß. So kann man sich bei seinen Ouvertüren des Gedankens nicht erwehren, daß er mit den einzelnen Abschnitten derselben durch Hinstellung verschiedener Gedanken und Motive gewisse plastische Formen oder dramatische Scenen habe bezeichnen wollen, welche, wie nicht schwer zu errathen ist, mit der Handlung und dem Charakter des Nachfolgenden im engsten Zusammenhange stehen.

Wagner, auf den nun zurück zu kommen ist, hat denn auch in solcher Weise eine poetische Deutung der Coriolan Ouvertüre unternommen und man muß gestehen, daß ihm die Nachdichtung vollkommen gelungen.

Schwerer, wenn nicht hier und da fast unmöglich ist es, den verschiedenen Symphonien und deren Sätzen die richtige Auffassung von der poetische musikalischen Seite abzugewinnen und ihr richtiges Verständniß von Seiten der Ausführenden wie Hörenden zu ermöglichen; indeß auch hier gebührt Wagner'n das Verdienst durch seine Eingangs erwähnten Programme einem wesentlichen Mangel in der Geschichte der Symphonie abgeholfen zu haben. Das muß aber

als Endergebniß hingestellt werden, daß, bei der in Vergleich mit andern Künsten vorwiegenden Allgemeinheit der musikalischen Sprache, eine erschöpfende Erklärung des innersten Wesens der Beethoven'schen Tonschöpfungen nur durch gleichzeitiges Entwickeln und Erkennen des Inhaltes und der Form, des Inhaltes aus der Form und der Form aus dem Inhalte erreicht werden kann.

Ein Schwager.

Familienskizze aus der neuesten Musikgeschichte
getr ä umt
von einem
„notorischen Anhänger Richard Wagner's".

Ich kam aus dem Theater. Man hatte Mozart's „Titus" gegeben, ein aus guter, aber begeisterungsloser Musik und gewöhnlichem Theaterplunder, d. h. fahlen Versen und glänzenden Decorationen und Costümen zusammengesetztes Schauspiel, in welchem Männerdarstellerinnen dem Titel zu Ehren mit Titusköpfen erscheinen. Durch den Aufwand von hohlem Prunk hinter den Lampen und eine schreiende Blechverstärkung vor den Lampen war mir die traurige Oede, der ansteckend frostige Athem dieser über sich selbst langweilenden Hoftheateroper par excellence noch empfindlicher geworden. Der Bettler, der mit dem geschmacklos bestickten Königsmantel Bettler blieb und seine traurige Bettlerexistenz durch den Purpur erst recht grell beleuchtet werden ließ, hatte mich, der ich gerade zur Sentimentalität nicht geneigt war, ganz entsetzlich gelangweilt und abgespannt. Die Betrachtungen, die ich auf dem Heimwege anstellte, trugen die Spuren dieser Eindrücke, und ich dispensire mich von deren Mittheilung. Der Umstand, daß ich unter der Fortsetzung derselben, daheim angelangt, bald in einen soliden Schlummer verfiel, wird meine Discretion rechtfertigen. Zudem will ich ja auch nur einen Traum erzählen, und daher alle Wirklichkeit bei Seite lassen, die nicht gleich den obigen Zeilen, wie aus dem Folgenden zu ersehen ist, mit meinem Traume in unmittelbarem Zusammenhange stehen.

Es heißt, die Träume vor Mitternacht beschäftigen sich mit der Vergangenheit, denen nach Mitternacht diene die Zukunft zum Gegenstande. So mag und wird es also ungefähr um die Geisterstunde gewesen sein, an dem Grenzpfahle beider Traumgebiete, als meine pro- und retrospectiven Visionen wirr in einander zu schmelzen begannen, und ich plötzlich den unausstehlich langweiligen Sextus aus dem „Titus" auf mich zuschreiten sah. Bei jedem Schritte, den er that (ich glaubte deren zwölf zu zählen), metamorphosirte sich die ganze Erscheinung. Bald nahm dieselbe die Züge eines alten Universitätsprofessors, bei dem ich einst Collegia gehört, bald die meiner Waschfrau, die ich am nächsten Morgen erwartete, an; — ich wähle aus den verschiedenartigen Proteiden nur diese zwei sich berührenden Extreme aus, um die Wirrniß meiner Visionen anzudeuten und die Ueberraschung des Endresultates hervorzuheben, das mir plötzlich in der Gestalt eines sehr anständig und modern gekleideten Mannes in besten Jahren geboten wurde, dessen Gesichtsausdruck neben dem unverkennbaren Zeichen einer gewissen Geistesbeschränktheit und dem etwas verborgener liegenden Zuge einer — gewissen Unredlichkeit, doch auch Geistvolles, Gescheutes und Gentlemanlikes enthielt. Als er plötzlich neben mich getreten war und mir freundlich grüßend auf die Schulter klopfte, glaubte ich einen alten Bekannten in ihm erkannt zu haben. Doch mußte ich mich in dieser Vermuthung getäuscht haben, denn auf meine Frage, mit wem ich die Ehre hätte, erwiederte er mir merkwürdig genug:

„Ich bin Sextus. Sie sehen mir unbeschäftigt aus. Wollen Sie mich ein Stück Wegs begleiten?"

„Wohin denken Sie sich zu begeben?" fragte ich.

Sextus. „Ich muß auf den Bahnhof gehen. Ich erwarte mit dem nächsten Zuge meinen Schwager Annius von Weimar zurück, wohin er, um einer Aufführung von Wagner's „Lohengrin" beizuwohnen, verreist ist. Plaudern wir ein wenig en route."

Ich folgte ihm fast willenlos und in einer Erwartung, wie Hamlet dem Geiste seines Vaters.

Er faßte meinen Arm, als seien wir ganz intime Freunde, und begann, nachdem wir eine Weile schweigend neben einander her gegangen waren, das Gespräch mit der Frage: „Sie kennen ja die Wagner'schen Schriften. Kennen Sie aber auch seine Opern?" — Als ich, ohne mein Verwundern über diese curiose Fragstellung zu äußern, dies bejaht, fuhr er fort: — „ich — bin, meinem Fache nach, eigentlich Jurist" —

„Nun so bleibe bei Deinem schweinsledernen Corpus juris!" dachte ich im Stillen.

Sextus. „— Jurist und Aesthetiker, und in der Musik nur Dilettant, schmeichle mir aber, es hierin durch den Umgang mit meinem Schwager Annius, den Sie ja als Componisten kennen und, wie mir bekannt, hochschätzen, bis zu einer ziemlichen Höhe" —

„Des Dilettantismus gebracht zu haben," ergänzte ich höflich.

„Nun", knüpfte er wieder an, „sehen Sie, als Aesthetiker lasse ich der Wagner'schen Theorie in ihrem Principe und ihren Consequenzen — versteht sich mit gewissen Reserven — alle Gerechtigkeit widerfahren; er ist ein großer Schriftsteller."

Ich: Seien Sie versichert, lieber Hr. Sextus, daß ich Ihnen, falls Sie einmal, man kann nicht wissen, in einem öffentlichen Concerte z. B. ein Flötensolo vortragen sollten, diesen schönen Zug Ihrer Unparteilichkeit mit meinem lebhaftesten Beifall vergelten werde.

Sextus: In seiner Theorie hat Wagner, wie gesagt, ganz Recht. Auch in seinen Opern, die ich allerdings nie gehört habe und nur aus dem Clavierauszuge kenne, zeigt er ein sehr hervorragendes dichterisch-musikalisches Talent. Sein Grundfehler aber eben ist, daß er Opern componirt, daß er für das musikalische Drama ein anachronistisches Interesse wieder zu erwecken sucht. — Wenn gleich Jurist, darf ich es mir doch auszusprechen getrauen: Unsere Zeit hat keinen Beruf . . . .

Ich: Zur Gesetzgebung. Das hat bereits Savigny etwas früher sich auszusprechen getraut.

Sextus: Zur Operncomposition, sage ich. Das musikalische Drama hat sich ausgelebt. Mit der dramatischen Musik ist's zu Ende. Die Lyrik allein hat sich reine Formen bewahrt. Hier findet die moderne Kunst noch jungfräulichen Boden. Schubert ist gerade in seinen besten Sachen so maßvoll zu Werke gegangen, daß die Nachfolger noch Raum genug finden. Ich weiß recht wohl: non omnia possumus omnes. Und es ist im Grunde ganz vernünftig von Wagner, daß er keine Lieder componirt, sondern Opern. Es zeugt von Selbsterkenntniß, von der Erkenntniß der Schranken, welche die geringere Natur seines Talentes ihm gesetzt hat. Es mangelt ihm eben die melodische Erfindung, der höhere lyrische Schwung. Mit verminderten Septimenaccorden lockt man noch kein Lied vom Ofen; dazu gehört mehr, dazu sind Dominantaccorde nöthig, deren Gebrauch Wagner nicht versteht, zu deren Gebrauch ihm die nöthige musikalische Potenz fehlt.

Ich: Sie versteinern mich, lieber Hr. Sextus. Ich habe für mein Theil Wagner's Partituren auf das Gründlichste studirt, in- und auswendig gelernt und muß gestehen, daß mich aus dem Munde eines so gescheuten Mannes diese ebenso unwahre als absurde Behauptung. . . .

Sextus: Lassen Sie mich gefälligst ausreden und richten Sie dann nach Belieben. Ich finde es also, wie gesagt, sehr natürlich, daß Wagner dramatische Musik macht, weil er unvermögend ist, lyrische zu machen. Das ist ganz gut. Aber — diese immer impertinenter einreißende Ueberschätzung des Wagner'schen Genre's, die jetzt sogar in einen epidemischen und unerhört hitzigen Enthusiasmus auszuarten droht, muß mich Juristen für das wahre Heil der Kunst, für den guten Musikgeschmack der Gegenwart, begreiflich in Sorgen versetzen. Denn — mit der Oper ist es aus. Die Lyrik dagegen . . . . .

Ich. Es scheint mir noch nicht recht ersichtlich, wohin Sie eigentlich kommen wollen. Irre ich nicht, so haben Sie den letzten Gedanken schon einmal ausgesprochen . . .

Sextus. Wohin ich will? (mit vertraulicher Miene) das sollen Sie gleich erfahren. Sehen Sie, da ist mein Schwager Annius, der ist ein Lyriker! Nun, bevor der Teufel mit dem Richard Wagner da losging, da beschäftigte sich die progressistische Musikwelt ungemein viel mit Annius. Alle gebildeten Musiker schienen es zu begreifen, daß der Lyrik mit ihren reiner bewahrten Formen die Zukunft gehören müsse. Da kommt der Wagner mit seinem „Tannengrün und Lohnhäuser" (er lächelte schalkhaft bei diesem homunculirten Calembourg) und (fuhr er ärgerlich fort) von der Lyrik und Annius, dem Lyriker, ist gar nicht mehr die Rede. Und, was nun noch das Allerschlimmste ist, mein Schwager Annius hat sich selbst von dem allgemeinen Strome fortreißen lassen, sich auch in diese Opern vergafft, auch ein solches faible für Wagner gefaßt, daß er sogar seine begeisterte Anerkennung in öffentlichen Blättern für ihn ausgesprochen hat. So sich selbst zu vergessen, so gar nicht an sich selbst zu denken, sich alles natürlichen, reinmenschlichen Egoismus zu entschlagen, es ist — um — — — um den jungfräulichen Boden der Lyrik zu verlassen.

Ich. Es erfreut mich ungemein, meine Verehrung für Ihren Schwager Annius durch den Umstand einer solchen Begeisterungsfähigkeit für die Wagner'schen Tondichtungen vermehrt zu sehen; sie documentirt ihn als einen ächten Künstler mit Herz und Seele!

Sextus. Das ist eben Ihre Ansicht. Ich lasse es auch geschehen von seiner Seite. Aber, wo sich ein Mensch so selbst vergißt, da ist es eben die Pflicht, seiner nächsten Nebenmenschen, seiner Verwandten z. B., über ihn zu wachen, für ihn einzutreten. Ich, als sein Schwager kann dem Dinge nicht länger zusehen, kann und darf nicht zugeben, daß jetzt nicht mehr von ihm so wie früher die Rede ist, sondern nur von Titus, ich wollte sagen, Richard Wagner. Mir, als Schwager, das werden Sie be-

greifen, wenn Sie kein Proudhonist sind, kann es nicht gleichgültig sein, daß jetzt Annius nicht mehr der „Hauptkerl" sein soll, sondern ein Anderer und zwar ein — Operncomponist. Die Lyrik geht vor dem Drama, die Lyrik. . . .

Ich. Ja, ja, jungfräulicher Boden, reine Formen, Schubert, Nachfolge — — verstehe, verstehe.

Sextus. Mit einem Worte, so kann es nicht bleiben. Es muß anders werden, — wie es früher war. Titus ist zwar erster Tenor und Annius nur dritter Sopran, aber Annius pflügt das Feld der Lyrik und die Lyrik. . . .

Ich. Um Gottes Willen, seien Sie barmherzig!

Sextus (fein lächelnd). Sie glauben, ich wolle auf Titus attentaten, ihn etwa hinrichten? Nein, ich werde ihn nicht würgen, nur würdigen. Beruhigen Sie Sich. Aber er soll es doch bekommen!

Ich. Was wollen Sie damit sagen? Sie werden doch nicht ein solcher Hall —

Sextus. Ich werde — ihn würdigen. Nehmen Sie Sich in Acht, es könnte Ihnen leicht passiren, daß Sie als „notorischer Anhänger" auch einmal gewürdigt würden!

Ich. Es überrieselt mich kalt.

Sextus (in immer dyonisischere Begeisterung gerathend). Ja ich werde Annius Schwager sein, mich bewähren als Schwager in des Wortes verwegenster Deutung!

Ich. Wie heißt? würde hier wahrscheinlich ein berühmter Operncomponist der Gegenwart einschalten müssen, wenn er gegenwärtig wäre.

Sextus. Fort mit — Zwickauer, dessen Beseitigung als Musiktyrannen ich seiner Zeit mit sehr viel Befriedigung und Wohlbehagen zugesehen habe. Aergerlich wars freilich, daß man die Polemik so unpolitisch angriff, so ungeschickt, so unlogisch. Warum hat man sich am „Propheten" gerieben? wie einfältig! „Prophet" — gilt nichts. An den funfzig Romanzen und Liedern mußte man ihn meiner Ueberzeugung nach zu ruiniren suchen. An der Lyrik hat er sich den Hals gebrochen, hat er Schiffbruch gelitten. Ja, die Lyrik, das ist der Prüfstein. Die jungfräuliche Lyrik. . . . .

Ich. Um auf unseren Hammel zurückzukommen. Was wollten Sie mit dem Schwager?

Sextus (sich aufs Neue montirend). Schwager? ja, richtig, Schwager, aber „durch ein edler Band als die Natur es schmiedet." Wenn ich den Titus entthront, wenn ich Wagner gewürdigt, dann werde ich zeigen, daß ich auch was Positives bei mir trage, nicht blos mich mit dem Negiren abgebe! Ich werde meinen Schwager proclamiren, beweisen, daß ihm allein die Ehre gebührt, ich werde den Annius ausposaunen, austrompeten, ausposthornen, ich werde der Postillon, der Schwager seines Ruhmes sein!

Ich. Das hat er nicht verdient!

Doch kaum hatte ich noch dies letzte Wort gesprochen, als Sextus aus einer Seitentasche seines Paletots eine unförmliche blecherne Kindertrompete hervorgeholt hatte und mit furchtbarem Jubel hineinschmetternd um mich herum galoppirte. Zu gleicher Zeit wurde der Bahnzug signalisirt. Die Locomotivenpfeife gesellte sich gellend, wie ichs nie gehört, zu dem Posthorne des „Sextus" — es war ein grausenerregendes, ohrenzerreißendes, herzzerreißendes Concert! Schleunigst ergriff ich die Flucht.

Wild fuhr ich aus dem Schlummer empor. Das Läuten an meiner Thüre hatte mich erweckt. Der Briefträger brachte mir die neue Nummer „der Neuen Zeitschrift für Musik." Das Kreuzband, welches ziemlich lose seinen Inhalt umgürtete, brachte mir einen Paragraphen der seligen deutschen Grundrechte in Erinnerung. Dazu das ironische Lächeln, welches die Lippen des Staatsbeamten umspielte. Schon lange war er mir des Tonkünstelns verdächtig gewesen. Ich las, verstand nun dieses Lächeln und lächelte gleichfalls.

Peltast.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor mit Orchester.

Robert Schumann, Op. 116. Der Königssohn. Ballade von Ludw. Uhland. Für Solostimmen, Chor und Orchester. — Leipzig, Whistling. Clavierauszug 2 Thlr., Chorstimmen 20 Ngr.

Daß Robert Schumann seine Thätigkeit auch solchen Zweigen der Dichtkunst zugewendet hat, die bisher der musikalischen Composition unter Herbeiziehung des Orchesters verschlossen waren, ist eine wesentliche Bereicherung der Musikliteratur. Sein feiner Blick leitete ihn dabei auf das Erfolgreichste. Wenn auch in vorstehender Ballade nicht in gleichem Maße die musikalische Behandlung zu einer ganz entschiedenen Wirkung gelangen kann, indem die Veranlassung dazu in der Dichtung selbst liegt, so ist doch der Totaleindruck schön und nachhaltig. Sch. versteht es, den richtigen Grundton anzuschlagen und demselben eine feste, ausgeprägte Gestalt zu verleihen. Seine reiche Phantasie weiß auch den leisesten Zug in eine günstige Stellung zu bringen und mit den erfor-

derlichen künstlerischen Mitteln auszuschmücken. Die glänzendste Partie der Ballade sind die Chöre, die durchgehend von höchst charakterischem Colorit sind; nur der Schlußchor hat eine mattere Farbe, wozu der Grund wohl im Texte mit liegen mag. In den Solopartien tritt das Bedeutungsvolle, was wir in den Chören bemerken, etwas zurück; sie bieten in ihrer textlichen Stellung schon nicht die hervortretende musikalische Ausgiebigkeit. Das Ganze enthält sechs Nummern. Gleich die erste derselben schlägt den richtigen Balladenton an und weiß uns in die erwünschte Stimmung zu versetzen. Das Baß- und Tenorsolo (König nnd Jüngling) schließt sich in gleichem Geiste an. Ein freundlicher Frauenchor (zweistimmig) mit charakteristischen Begleitung folgt; die Wahl der Stimmen ist eine glückliche, wie denn überhaupt Sch. auch in andern Werken den weiblichen Chor mit schöner Wirkung auszubeuten wußte. Der damit zusammenhängende volle Chor (da ziehen finstre Wolken auf) ist ein gelungenes und bedeutsames Charakterstück. Die zunächstfolgende Soli enthalten lyrische Partien, die, so günstig sie auch der Componist durch gesteigerten Aufwand äußerlicher Mittel zu heben verstanden hat, doch etwas den Balladenton beeinträchtigend wirken. Der weibliche Chor (Nr. 4) ist wieder von herrlicher Wirkung, wie dann auch der sich anschließende volle Chor. Ein Prachtstück ist Nr. 5, in welchem wohl der Gipfelpunkt der Ballade ruht. Unisono hebt der Männerchor an in bedeutsamer epischer Haltung, wird später vierstimmig bis endlich der weibliche Chor hinzutritt, um in vollem Glanze sich zu entwickeln. Der Mittelsatz (Fis-Dur) hebt sich als ein Stück idealisirten Volkstons bedeutsam hervor. Er zeigt, wie richtig der Componist den Charakter erfaßt hat. Die Freude und der Jubel müssen in ihrer Strömung endlich im Liede gipfeln. Gegen diese Nummer muß allerdings das Finale bezüglich der Wirkung abstehen, wozu insbesondere auch die Dichtung, die in einer matteren Lyrik sich ergeht, die nächste Veranlassung gegeben. — Das Werk sei Gesangvereinen und Concertdirectionen angelegentlichst empfohlen. Da die Besetzung der Soli auch im Bereiche mittlerer Gesangvereine liegt, und keinen außergewöhnlichen Mittelaufwand erheischt, so wird es ein willkommenes Stück sein. Stich und Ausstattung hat die Verlagshandlung in gewohnter Eleganz dem Werke zu Theil werden lassen.

Emanuel Klitzsch.

H. Panofka's neues Gesangswerk.

An theoretischen Werken über die Behandlung und Ausbildung der menschlichen Stimmen und die Kunst des Gesanges haben wir keinen Mangel, weder hier in Frankreich, noch in Italien und noch viel weniger in Deutschland; es ist der vielfältigen meist nur formell verschiedenen Wiederholungen des bereits Vorhandenen ungeachtet, wodurch gar viele der Lehrmethoden genau genommen einander überflüssig machen, doch überall Treffliches auf diesem Gebiet geleistet worden. Demnach sollte man glauben das Thema sei erschöpft und es lasse sich in dieser Beziehung nichts Neues aussprechen. Dem ist indeß nicht also, und ich habe in diesem Augenblick davon den Beweis vor Augen. „Die Theorie der Gesangskunst, bemerkt ein anerkannter Fachmann*), ist zur Zeit noch unvollkommen, weil die Kenntniß des Instruments, d. h. des menschlichen Stimmorganismus, mangelhaft genannt werden muß." Und weil sie (die Theorie) noch nicht zum Bewußtsein ihrer naturgemäßen, d. h. folgerechten, Entwicklung gelangt ist in der Methodik, möchte ich hinzufügen; ein Ausspruch, dessen Rechtfertigung mir gleichfalls vor Augen liegt.

Meine Vorliebe für den Gesang, wenngleich vorherrschend für den Elementarunterricht und Chorgesang in Schulen, und meine mehrjährige Beschäftigung damit hatte mich schon früher oft mit Hrn. Panofka zusammengebracht, zur Zeit — es mag nun etwa zehn Jahre her sein — da er, von dem trefflichen Hrn. Pastor Verny ermuntert und unterstützt, aus Liebe zur Sache die Einrichtung und Leitung des mehrstimmigen Kirchengesanges in der hiesigen lutherischen Gemeinde übernahm, die er mit großem Eifer betrieb, während ich auf sein Ersuchen den regelmäßigen Uebungen des Chorpersonals beizuwohnen mit Vergnügen einging. Kein Wunder also, daß viele Jahre später bei Panofka's Rückkehr aus London wir an unsern damaligen fleißigen Gedankenaustausch über einen Gegenstand, der ihn so ganz erfüllte und für mich so viel Reiz hatte, wieder anknüpften, und um so eifriger das Thema verfolgten, als seine Liebe zum Gesangunterricht inzwischen durch seine erweiterte Praxis und gewonnenen Erfahrungen eine um so einsichtsvollere und lebendigere geworden war. Und so geschah es denn daß, nach vielen und langen unter kritischer Beleuchtung des Lieblingsgegenstandes verbrachten Abendstunden, in welchen er mir seine leitenden Ansichten bei der Ausarbeitung eines lange bei sich herumgetragenen und reiflich durchdachten Unterrichtswerks

*) Nauenburg im Univ. Lex. der Tonkunst.

zu contradictorischer Einwendung auseinandergesetzt hatte, er mir endlich das Werk selbst in Mscrpt. zur Beurtheilung brachte, welches in einiger Zeit in der hiesigen Brandus'schen Verlagshandlung erscheinen wird und in Correcturbogen eben vor mir liegt.

Als Hauptvorzug in Beziehung zunächst auf Ausbildung der Stimme muß, nach meiner Ansicht, dem Werke zuerkannt werden: die aus dem gründlichen physiologischen Studium der menschlichen Singorgane abgeleitete strenge Logik des Lehrganges in allen seinen Theilen; woraus die übrigen Vorzüge sich von selbst ergeben, als

1) die gänzlich neue, von der üblichen abweichende und durch anschauliche Zweckmäßigkeit sich empfehlende Eintheilung der Materie;

2) die daraus hervorgehende, der Folgerichtigkeit entsprechende Anordnung des Singstoffes, wonach die Uebungen mit den stufenweis sich entwickelnden Singorganen gleichen Schritt halten, so streng wie in keiner andern mir bekannten Methode der Fall ist; und

3) die unwiderlegliche, ebenfalls nirgend so anschaulich gemachte und aus der Sache selbst sich erweisende richtige Anleitung zur gleichmäßigen Ausbildung der Stimme durch alle Register hindurch.

Es kann meine Absicht nicht sein, hier auf eine ausführliche Besprechung des noch unveröffentlichten Werkes einzugehen, welches zu thun ich mir für eine spätere Zeit vorbehalte. Bei Zeiten aber wollte ich, ohne dem Hrn. Verfasser noch dem Hrn. Verleger vorzugreifen, die Inhaber deutscher Verlagshandlungen auf diese nach meiner gewissenhaften Ansicht werthvolle und empfehlenswerthe Gesangsschule aufmerksam machen, was mir bei der beobachteten Discretion der Hr. Verfasser nicht verargen wird und, im Grunde genommen, um so weniger verargen kann, da ihm daraus eher Gewinn entspringen kann als Nachtheil.

Paris, Octbr. Aug. Gathy.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Sechstes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses. Ouvertüre „Nachklänge von Ossian" von N. W. Gade; Arie von Orpheus von Gluck, gesungen von Frl. Bergauer; Concert in F-Moll von Chopin, vorgetragen von Frl. Marie Wieck aus Dresden; Lieder am Pianoforte, gesungen von Frl. Bergauer; Saltarello von Stephan Heller und „das Mädchen am Bache", Idylle von J. v. Kolb, vorgetragen von Frl. Marie Wieck. Zweiter Theil: Symphonie in A-Dur von Beethoven. — Bei ihrem diesmaligen hiesigen Auftreten zeigte sich Frl. Marie Wieck abermals als eine im Technischen vollendete Künstlerin. Sie überwand die großen Schwierigkeiten des Chopin'schen Concertes mit Leichtigkeit und trug dasselbe, so wie auch die beiden Salonstücke äußerst sauber und correct vor, so daß nach dieser Seite hin nichts zu wünschen übrig blieb. Dennoch ließ ihr Spiel im Allgemeinen kalt; es entbehrte nicht selten des Schwunges, der Begeisterung, welche zum Vortrage von Werken, die sich über die Sphäre der Salonmusik erheben, unerläßlich sind und ohne welche vorzugsweise die Chopin'schen Concerte wesentlich verlieren. Frl. M. Wieck lieferte diesmal den augenfälligsten Beweis, daß die Salonmusik das ihr besonders zusagende Genre ist, denn alle die Erfordernisse zu einer guten Reproduction derselben — vollständige Beherrschung des Instrumentes, einen präcisen und reinen Anschlag, Eleganz im Vortrage — besitzt sie in reichem Maße. Durch die gelungene Wiedergabe der beiden Salonstücke von St. Heller und J. v. Kolb verschaffte sie sich die Anerkennung, welche sie nach dieser Seite hin unleugbar verdient. Der lebhafte Applaus, der dieser Vorträgen folgte, bewog sie, die „Vöglein-Etude" von Henselt zuzugeben. Der Vortrag dieses Werkes jedoch war der am wenigsten gelungene, zum Theil vielleicht in Folge eines zu schnellen Tempo's. — Frl. Bergauer schien an diesem Abende nicht ganz bei Stimme zu sein; sie bemühte sich jedoch, zum Theil nicht ohne Erfolg, durch sehr sorgfältigen und verständnißvollen Vortrag diesen zufälligen Mangel möglichst zu verdecken. Am besten gelangen ihr die Gluck'sche Arie und das Lied: „Und wüßtens die Blumen" von W. H. Veit, während das Mendelssohn'sche „Frühlingslied", das ihr weniger stimmgerecht liegt, den anderen Leistungen der Sängerin an diesem Abende nachstand. — Die einleitende Gade'sche Ouvertüre — bei der die Harfenpartie durch das Pianoforte ersetzt ward — und die Beethoven'sche Symphonie gingen tadellos.

Der Musikverein Euterpe gab am 8ten November sein erstes Concert im großen Saale der Buchhändlerbörse. Das Programm war folgendes: Ouvertüre zu „Euryanthe"; Concertarie von Mendelssohn, gesungen von Frl. Emma Koch; Concert in E-Moll von Chopin, vorgetragen von Hrn. S. Jadassohn; Arie aus „Semiramis", gesungen von Frl. Koch; Polonaise brillante von C. M. v. Weber (Op. 72), arrangirt und orchestrirt von Liszt, vorgetragen von Hrn. Jadassohn. Zweiter Theil: Symphonie B-Dur von R. Schumann. — In Frl. Koch lernten wir eine von der Natur reich begabte Sängerin kennen, die viel Streben zeigt und bereits eine recht anerkennenswerthe Stufe künstlerischer Ausbildung erreicht hat. Besonders sind bei ihrem Gesang die äußerst deutliche Textaussprache und die Gleichmäßigkeit der Stimme in allen Lagen hervorzuheben. Wenn bezüglich der Reinheit des Tones und des Geistigen im Vortrage diesmal zu wünschen blieb, so hatten diese Mängel ihren Grund ohne Zweifel in der bei einem ersten Auftreten sehr natürlichen Befangenheit. Möge der Beifall, den die junge talentvolle Sän-

gerin erhielt, sie ermuthigen und ihr bei weiteren öffentlichen Leistungen die sie hemmende Aengstlichkeit überwinden lassen. — Hr. S. Jadassohn hatte sich bereits in voriger Saison einen ehrenvollen Ruf als allseitig tüchtig durchgebildeter Pianist errungen; bei seinem diesmaligen Auftreten rechtfertigte er die gute Meinung, die man von ihm hegte. Bei Vortrag des E-Moll-Concertes von Chopin gelang ihm nicht allein die vollkommene Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten, welche dieses Musikstück darbietet, er verstand es auch in den eigenthümlichen Geist der Composition einzugehen und diese somit in ächt künstlerischer Weise zur Gestaltung zu bringen. Nicht weniger lobenswerth war sein Vortrag der Weber'schen Polonaise. Dieses reizende Werk des großen Meisters hat durch die höchst interessante Instrumentirung List's und durch die dem gegenwärtigen Stande des Pianofortespiels entsprechenden Aenderungen der Principalstimme, sehr gewonnen und kann sich in dieser Gestalt den berühmtesten Concertstücken an die Seite stellen. — Die Leistungen des Orchesters — namentlich im Vortrage der Symphonie — verdienten Anerkennung. Wenn die Orchesterbegleitung des Chopin'schen Concertes in der Ausführung nicht allenthalben entsprechend war, so ist das bei der Unbekanntschaft der betreffenden Musiker mit Chopin's Werken und bei dem Umstande, daß dieses Orchester selten Gelegenheit hat, derartige Begleitungen zu spielen, zu entschuldigen.

F. G.

Tagesgeschichte.

Neue und neueinstudirte Opern. Es ist eigenthümlich wie plötzlich jetzt wieder die fast vergessenen Opern Albert Lortzing's zur Aufführung gelangen. In Breslau hat man den „Großadmiral" neueinstudirt, in Braunschweig steht „der Wildschütz" in Aussicht, in Dresden kam wie schon gemeldet die „Opernprobe" zur ersten Aufführung, kurz es zeigt sich, daß die deutsche Bühne nur eines „Leithammels" bedarf, wie sich ein Kritiker ausdrückte, um etwas zu thun oder zu lassen.

Spontini's „Vestalin" ist auf der Dresdener Hofbühne neu erschienen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Liszt hat nicht das Ritterkreuz, wie wir in voriger Nummer meldeten, sondern das Commandeurkreuz des Ordens vom Zähringer Löwen erhalten.

Todesfälle. Im October starb zu Paris der Componist P. J. W. Zimmermann.

Vermischtes.

Henriette Sontag beabsichtigt neuerem Vernehmen nach in Amerika zu bleiben. Vielleicht kauft sie eine Farm nebst Brachland im Hinterwalde und einige deutsche Sontagenthusiasten helfen ihr den Boden des freien Yankeelandes bebauen.

Napoleon III. hat seinem Geschäftsträger in Hamburg tausend Franken für das Weber-Denkmal zustellen lassen.

Die italienische Oper in Tunis befindet sich in der traurigsten Lage. Der Herr Impressario ist nämlich durchgegangen und hat die armen Mitglieder bei den Deys, Bays und Scheichs der Barbareskenküste sitzen lassen.

Das Leipziger Stadttheater scheint mit dem Hamburger (das den „Fidelio" mit Ballet gab) concurriren zu wollen. Der neueinstudirte „Wasserträger" Cherubini's wurde mit einem Lustspiel „Abwarten" und — Tanzdivertissement aliirt.

Der Intendant des Münchner Hoftheaters, der Dichter Franz Dingelstedt, reist gegenwärtig durch Norddeutschland, um sein Personal zu vervollständigen. Also scheinen auch die reichst und best dotirten Hoftheater nicht von den „Lücken" frei.

Der „Proceß Lumley Johanna Wagner", dessen Ende wohl schwerlich einer von uns erleben soll, wird gegenwärtig durch eine Comission in Berlin geführt.

Der Ausschuß der Mozartstiftung in Frankfurt a. M. hat soeben im „Frankfurter Conversationsblatt" seinen funfzehnten Rechenschaftsbericht veröffentlicht.

Roger nennt Deutschland sein Sommervaterland. Ubi bene, ibi patria!

Gewisse Kritiker (vorzüglich Rellstab) haben behauptet, daß „die Stumme von Portici" nur bei brillanter Ausstattung Beifall erzielen könne. Den practischen Gegenbeweis hierzu hat der Director Kramer in Düsseldorf geliefert, der die Oper Auber's mit unerhörter Armseligkeit zur Aufführung brachte. Unter anderm mußte die Prinzessin ohne Gefolge und Hochzeitsgäste zur Trauung schreiten. Der Beifall war trotzdem ein außerordentlicher.

Ein Breslauer Blatt berichtete vor einiger Zeit: Nach Monate langer Ruhe ist gestern wieder der „Tannhäuser" von Richard Wagner im Theater zum Benefiz für Hrn. Erl aufgeführt worden. Inzwischen ist diese Musik, der man so gern den Vorwurf der Schwerfälligkeit, der Unverständlichkeit, der Absonderlichkeit macht, bei uns wenigstens populär geworden. Wo nur immer hier ein paar Musikanten aufspielen, da giebt's auch eine Piece aus dem Tannhäuser in ihrem Programm, und stürmischer Beifall lohnt die mittelmäßigste Aufführung. In allen Concerten, von allen Musikgesellschaften wurde während der vergangenen Saison Einzelnes aus der genannten Composition zu Gehör gebracht, und allemal hat die Zuhörerschaft auf enthusiastische Weise ihr Wohlgefallen daran zu erkennen gegeben! Und dieser einstimmige Beifall, unter dem sich das Zischeln einiger Theoretiker und das Kopfschütteln einzelner „Fachmänner" in nichts verliert, sollte nicht alle Einwürfe gegen die Wagner'sche Musik widerlegen? Die Popularität, die sie sich hierorts errungen, ist ein unbe-

streitbarer Triumph! Hätte Wagner gegen alle Regeln der Kunst gesündigt, hätte er, wie Manche behaupten, in seinen Compositionen Schranken durchbrochen, welche der musikalischen Dichtung von den Regeln der Aesthetik oder sonst eines Theorems — denn auch die Philosophen mengen sich neben den Politikern in den Streit über die Wagner'sche Composition — gesetzt sind, hätte er dies wirklich gethan, so beweist dies nur, daß er das alte Geleise verlassen, eine neue Bahn betreten hat, und mit welchem Erfolge, lehrt uns die ehrenvolle und begeisterte Aufnahme, die seinen Werken zu Theil wird. So andächtig ist ein in allen Räumen gefülltes Haus nur in seltenen Fällen, diese Stille ist nicht die Ruhe der Neugier, es ist die Hochachtung für etwas Großes, wie sie gestern bei der Theateraufführung des Tannhäuser sich alsbald beim Erscheinen des Kapellmeisters kund gab. So jubelt nur das Herz im Hochgenuß, wie der Beifall nach der Pracht-Ouvertüre erschallte, und mit so vieler Hingebung folgt eine große Menge der mehrstündigen Aufführung eines ernsten Werkes nur dann, wenn die Liebe dazu hinzieht. Liebgewonnen haben wir diese musikalische Dichtung, die uns jetzt schon mächtig anzieht, und die Freude in ihrem Genuß trübt uns kein „Kenner", der nach Melodien fragt. Nach dem „Tannhäuser" ist es nicht so leicht sich ein Liedchen zu pfeifen, wie nach der „Martha", aber die Weisen des Tannhäuser, jene vielbedeutsamen, gehaltreichen Tonverbindungen summen noch lange nach, wenn längst die Töne verschallt sind. Im Summen gehen wir den geheimnißvollen Tongebilden nach, und dieses Sinnen erhält uns die Musik in lebendiger Erinnerung, macht sie uns eigen und wo sie uns geboten wird, da zieht es uns wieder hin. Was Wunder, wenn gestern die Aufführung des Tannhäuser wieder so besucht war, wie wir es in diesem Jahre seit Rogers Gastspiel nicht gesehen?

Bei Leopold Lasser in Berlin erscheint eine Sammlung derjenigen Lieder und Gesänge, welche am Friedr. Wilhelmstädtischen Theater Glück gemacht haben. Die erste Nummer enthält das „Flaschenlied" von Aug. Pabst in Königsberg, Text von R. Gottschall, welches als Einlage zu Lortzing's Undine, namentlich von Hrn. Düffke höchst ergötzlich vorgetragen, beim Publikum sich großer Beliebtheit erfreut. August Pabst hat bei der Anwesenheit des Königs von Pr. in Königsberg mehrere seiner Composition zu Gehör gebracht. Jetzt bereitet er Liszt's Messe für Männerstimmen zur Aufführung vor.

Berichtigungen.

1) In Nr. 19, S. 200, Sp. 2 finden sich im Text und in den Anmerkungen des Aufsatzes „zur Würdigung W's." einige Stellen mit gesperrter Schrift, welche zwar in den Worten, nicht aber in dieser besonders accentuirten Gestalt von dem Autor herrühren. Wir haben schon in einer unserer Anmerkung eben daselbst bemerkt, daß wir den Artikel im Manuscript mehreren Mitarbeitern und Freunden mitgetheilt hatten. Einer derselben hat jene Worte unterstrichen, was wir natürlich nicht wissen konnten.

2) In der Anmerkung, S. 201, sagten wir, daß es verfrüht sei, über ein Op. 1, wie das v. Bülow's, in solcher Weise zu sprechen. Wir sind von Einzelnen dahin mißverstanden worden, als ob dieses Op. 1 unserer Ansicht nach wirklich einer Entschuldigung bedürfe. Dies konnte um so weniger unsere Meinung sein, da wir das betreffende Werk noch gar nicht kennen, indem wir es sofort nach seinem Erscheinen einem unserer Mitarbeiter zur Besprechung übersandten. Unser Gedanke war der, daß es verfrüht sei, bei einem Op. 1 überhaupt solche Consequenzen zu ziehen, besitze dasselbe einen Werth, welchen es wolle. Ist es ausgezeichnet, so muß man abwarten, ob sich der Autor auf dieser Höhe hält, ist es mangelhaft, läßt es den Componisten als noch unentwickelt erkennen, so muß man ebenfalls erst sehen, was weiter geschieht. —

D. Red.

Briefkasten.

K. in Z. Mit dem Inhalt Ihres Briefes einverstanden. Wir erwarten von Ihnen baldigst eine Sendung. — X in X. Wie Sie sehen, eilt die Sache nicht zu sehr. Am liebsten ist es uns, wenn Sie auf die von uns früher ausgesprochenen Wünsche eingehen. Bis dahin mag die Entscheidung über den Anfang noch ausgesetzt bleiben.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Choräle.

J. H. Lützel, Evangelische Choralgesänge zu den verschiedenen Festzeiten des christlichen Kirchenjahres. Für den vierstimmigen Männerchor bearbeitet und zum Gebrauche für Seminarien, Gymnasien, Gesang-Vereine und kirchliche Chöre herausgegeben. Eisleben, Kuhnt.

Der Herausgeber dieser werthvollen Sammlung giebt

hier außer den zu bestimmten Festzeiten passenden Chorälen auch noch Lob- und Danklieder, Kreuz- und Trostlieder, Sterb- und Grablieder, einen Auferstehungsgesang, Morgenlieder und Abendlieder. Der Bearbeitung der Choräle ist meistentheils die Form zu Grunde gelegt, welche in der Blüthezeit des kirchlichen Chorgesanges üblich war, doch hat der Verf. der leichteren Uebersicht wegen Tactstriche hinzugefügt, die sich jedoch nur nach dem Accent richten. Die getroffene Auswahl zeigt viel Umsicht und es dürfte somit das vorliegende Werkchen seinem Zweck nach allen Seiten hin entsprechen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. № 22. Den 25. November 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Opposition in Süddeutschland.

I.

Es ist nicht zu verkennen, daß wir Gesammtdeutsche vor Allem an einem localen und nationalen Dualismus laboriren, dessen scharfe Ausgeprägtheit uns in zwei Kategorieen von Sonderdeutschen zerfallen läßt. Gleich dem politischen, literären u. s. w. bildet auch das musikalische Deutschland zwei Hälften, deren greller Contrast in den tiefeingewurzelten, wie es scheint, untilgbaren Unterschieden von Anschauungs-, Denk- und Fühlweisen ihrer Bewohner eine Sprödigkeit besitzt, welche allen bisherigen Kitt- und Leimbestrebungen, die von den Quacksalbern „der deutschen Einheit" versucht worden sind, hartnäckigen Widerstand entgegengesetzt hat. Trösten wir uns, wenn wir des Trostes darüber bedürfen, bei diesem fait accompli: daß Nord- und Süddeutschland nun einmal so wenig zusammenzukommen vermögen, wie Süd- und Nordpol, — mit der Hoffnung, daß vielleicht durch die glättenden, aplanirenden Eisenbahnen u. s. w. das allzuschroffe, allzuunvernünftig Grelle dieser Differenzen einigermaßen mit Hülfe der Zeit sich mildern, wenn auch nicht ausgleichen lassen werde. Sprechen wir es aber zugleich offen aus: eine derartige Ausgleichung (wir haben natürlich jetzt nur das musikalische Gebiet im Sinne) ist nur möglich durch ein belehrendes Entgegenkommen der Norddeutschen, welchem eine Annäherung der Süddeutschen mit Documentirung des guten Willens, sich belehren zu lassen, Belehrung aufzunehmen, vorauszugehen hat. Um Mißverständnisse zu sparen, stellen wir gleich unseren Begriff von Süddeutschland im engeren Sinne fest. Wir meinen, wenn wir hier von Süddeutschen reden, ganz speciell die Schwaben (die Baiern und Würtemberger), die, indem sie allerdings mit geographischem Rechte sich den Namen „Süddeutsche" vindiciren, dabei doch eine offenbare Anwendung des „lucus a non lucendo" sich gestatten. Man kann nicht weniger südlich sein in der euphemistischen Fassung, welche wir Norddeutsche, unserer zu Fehlern hinauf übertriebenen Tugenden eingedenk, dem Süden stets willig zuzuerkennen pflegen, wenn wir vom Süden im Gegensatze zu uns sprechen — man kann nicht weniger südlich sein als die guten Schwaben. Und wenn sie zehnmal prahlen, daß sie einen Schiller und Uhland, einen Hegel und Schelling erzeugt haben — sie sind, bei Gott! daran so unschuldig wie Bethlehem und Joseph, der Zimmerer, am Messias — heut zu Tage geriren sie sich nun einmal nicht anders, denn als Vertreter träger Starrheit im Festhalten an blöden Gewohnheiten und Vorurtheilen gegenüber dem rüstig rastlosen Fortschreiten der norddeutschen Intelligenz. Auch bei uns Norddeutschen wuchert und gedeiht

wahrhaftig in Kunst und Wissenschaft der Conversativismus üppiger und störender als es nöthig wäre; gegen die Virtuosität der Schwaben aber im langsamen Fortrauchen wegwerfungswürdiger Cigarrenstummel sind wir armselige Dilettanten, gegen ihre Virtus im Verschmähen frischen Krautes, Sünder von einer wahrhaft südlichen Verführbarkeit. So hart und scharf das klingt, so muß es dennoch gesagt sein, weil es die Wahrheit ist. Schlimm genug, daß es die Wahrheit ist, daß der Gegensatz zwischen Nord- und Süddeutschland resumirt werden kann mit den beiden Worten: **Intelligenz** (des Verstandes und Gefühls) und **Stumpfheit** (des Verstandes und Gefühls). So schlimm es aber ist, daß es so ist, so ist doch damit nicht gesagt, daß es so sein und bleiben **müsse**, daß es nicht anders werden **könne**. Wir glauben sehr stark an die Perfectibilität der musikalischen Zustände in Süddeutschland, wir glauben so sehr daran, daß wir die schwäbische, in jedem Sinne „schwäbische" **Opposition**, welche sich plötzlich gegen die große musikalische Bewegung im Norden erhoben hat, als ein Lebenszeichen, eine Lebensregung quand même, nach langem starren, blöden Winterschlafe begrüßen. Bisher waren die Süddeutschen in ihren musikalischen Zuständen unserer Beachtung völlig unwerth; mit ihrer **offensiven** Opposition der jüngsten Tage haben sie sich das Recht erworben, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen zu dürfen. Wir werden diese Opposition, ihre Träger und deren Beweggründe und Absichten näher beleuchten. Es handelt sich dabei zunächst um einen flüchtigen Blick auf die beiden musikalischen Hauptstädte der Schwaben, **München** und **Stuttgart**. Hier ist der Heerd der Opposition zu suchen, hier thront die den Süddeutschen eigne **Stumpfheit** in voller Maienblüthe und bietet, sich mit gelegentlichem „Nordlicht" begnügend, Trutz der Intelligenz des musikalischen Norddeutschlands. Wir wiederholen es nochmals daß wir den Begriff „Süddeutschland" im vorliegenden Falle auf Schwaben beschränken. Das **südliche**, nicht süddeutsche **Wien**, dessen Kunstzustände sich allerdings bis in die officiellen Kunstinstitute hinauf, in einer Versunkenheit befinden, gegen die der relative Glanz des musikalischen München als ideal erscheinen muß, besitzt dennoch einen weit günstigeren, trotz seiner Ungepflügtheit fruchtbareren Boden zur Herstellung eines wirklichen, den Anforderungen einer Gegenwart werdenden Zukunft entsprechenden, Kunstlebens als z. B. das süddeutsche, nicht südliche **München**. **Wien** hätte in seinem Volke, oder seinem Publikum jenen unentbehrlichen Factor zur Verwirklichung einer schönen und edlen künstlerischen Gegenwart, der München (eben wegen seiner Schwaben) abgeht. Die neue musikalische Bewegung würde vor **Wien** nicht jene unaufhebbare Grenzsperre vorfinden, welche **München** und seine musikalische „**Dependenz**", denn das ist es, **Stuttgart**, derselben entgegenstellen, um, wie mein Freund Hoplit, kürzlich sagte, „ihre Bangigkeit vor Propaganda-Popanz und Ansteckung patriotisch zu beschwichtigen". Welche Rührigkeit und Heftigkeit, welcher jesuitische Mittelaufwand für heiligen Zweck auf einmal von den braven, trägen Schwaben ins Werk gesetzt wird, die sich sonst so still und todt verhielten, uns nicht einmal zu benachrichtigen geruhten, wenn sie glücklich ihr **achtes Lustrum** überschritten hatten! Vielleicht ist dieses wichtige Lebensereigniß, das doch jedenfalls nur symbolisch zu nehmen ist, noch gar nicht bei dem Collectivschwaben eingetreten! Es sieht beinahe so aus. Vielleicht haben wir aber auch ihre „ausschlagende" Opposition, die sich jetzt so mannichfaltig manifestirt, als den ersten Schritt zur Besserung, als die erste ungeschickte Lebensregung eines seiner Trägheit endlich müden lebensfähigen Körpers zu begrüßen. Die Zukunft wirds lehren.

Peltast.

(Fortsetzung folgt.)

An die Redaction

der Neuen Zeitschrift für Musik*)

von

Joachim Raff.

Ihr Blatt bringt unterm 4ten November (Bd. 39, Nr. 19) einen achten Artikel „zur Würdigung Richard Wagner's" als Fortsetzung. — Es ist in Sachen Wagner's schon ziemlich viel hin und her geschrieben worden, und der Grund davon, daß man noch einige Wagnerliteratur erhalten wird, liegt eben einfach darin, daß man sie braucht. Gegen jene „Würdigung", die ihres Gegenstandes oft sehr unwürdig ist, zu polemisiren, kann nicht meine Sache sein. Als Aesthe-

---

*) **Anmerkung der Redaction.** Wir bedauern, daß Erörterungen, welche Anfangs rein sachlicher Art waren, bei ihrem Ausgang Veranlassung zu mehr persönlichen Streitigkeiten gegeben haben. Doch fällt die Schuld auf den Hrn. Verf. der Artikel „Zur Würdigung Wagner's" zurück, der, wie wir schon erklärten, die Grenzlinie nicht eingehalten hat. Es versteht sich von selbst und bedarf keiner Bemerkung, daß dieselbe Freiheit der Meinungsäußerung, welche wir dem Gegner zugestanden, nun auch den Vertretern unserer Partei zu gewähren ist.

tiker und Kritiker betrachte ich Wagner als eine sehr bedeutende Erscheinung, als Producent habe ich ihn, wie Alles was ich vorgefunden, für Material genommen, und verdanke ihm in dieser Hinsicht Manches. Ich habe in diesen Blättern (Bd. 38, Nr. 7) unterm 11ten Febr. dieses Jahres bereits auf Differenzpunkte zwischen Wagner und mir aufmerksam gemacht. Dieselben sind sehr wesentlicher Art. Indeß kann mir nicht conveniren sie in polemischer Form geltend zu machen. Wenn ich in aufrichtiger Bewunderung für Wagner gegen jeden Angriff, der auf ihn ab Seite von Leuten gemacht wird, denen man schlechte Einsicht oder noch schlechteren Willen ansieht, einzuschreiten für meine Schuldigkeit halte, so ist hinwieder das, was ich gegen Wagner habe, rein positiver Natur. Ich lege die Resultate meiner Speculation über die Totalerscheinung Wagner's in einer besonderen Druckschrift, die ich in circa sechs Wochen werde in Presse geben können, dar, und werde mich a dato ihres Erscheinens in allen Fällen, wo es sich um irgend ein Moment der productiven oder speculativen Thätigkeit Wagner's handelt, auf diese Resultate zu beziehen haben. Da bei dieser Gelegenheit die wesentlichsten Einwände, die gegen Wagner gemacht worden sind, erörtert werden, so kann ich mich einstweilen zu einer partiellen Beleuchtung solcher nicht wohl veranlaßt finden, und werde daher auch die Würdigungsartikel, die Sie aufgenommen haben, nicht in Behandlung nehmen, soweit sie sich mit Wagner beschäftigen. Der eingangs erwähnte Artikel VIII indessen berührt außer mehreren anderen Personen und Sachen, welche mit der „Würdigung Richard Wagner's" nicht eben in engstem Zusammenhange stehen, auch meine Wenigkeit in der Eigenschaft eines Liedercomponisten.

Nachdem dargethan ist, daß Bach in Monotonie verkommen, — daß die letzten Werke Beethoven's (die IX. Symphonie mit eingeschlossen) als Ergießungen eines unglücklichen, durch und durch verstimmten Geistes, Mittheilungen eines kranken Mannes zu betrachten seien, deren Unzulänglichkeit constatirt sei, — nachdem Mozart und Mendelssohn belobt sind, weil sie nicht mehr gewollt als gekonnt haben, — wird behauptet, daß in Ansehung des Styles die Sprachverwirrung aufs Höchste gestiegen sei. Die Lyrik allein habe sich reinere Formen bewahrt, da sei kein Beethoven zu überbieten gewesen, die moderne Kunst habe noch jungfräulichen Boden gefunden. Schubert habe noch Raum für Nachfolger gelassen und diese Nachfolger seien Schumann und Robert Franz. Schumann sei indessen „verkommen, manierirt im traurigsten Sinne des Wortes," so bliebe denn also als die einzige Persönlichkeit, bei welcher Reinheit der Form zu finden wäre, Hr. Robert Franz in Halle übrig. Ohne mich im mindesten auf die Berichtigung dieser Darstellung einzulassen, erlaube ich mir doch zu bemerken, daß ich bei aller Anerkennung des Talentes von Robert Franz ihm eine Stellung als Stylisten in dem Umfange als sie ihm dort vindicirt wird, durchaus absprechen muß. Hr. Franz hat Lieder geschrieben, Lieder die ich selbst zum größeren Theile sehr schätze, obgleich ich das allerletzte Heft davon langweilig finde, aber auch in diesen Liedern ist der Styl noch nicht vollendet. Wenn von Styl die Rede ist, so handelt es sich um vollständige und tadellose Beherrschung des Kunstmateriales. Hr. Franz hat sich bis jetzt diese nicht angeeignet. Er hat daher bei der ausschließlichen Gesangscomposition und vorzugsweise der Lyrik stehen bleiben müssen. Aber auch hier lassen sich ihm wesentliche Mängel nachweisen. Wäre Hr. Franz indessen auch als Lyriker so vollendet als er es, wie gesagt, nicht ist, so müßte dennoch die Beschränkung der Gattung, welcher er sich ausschließlich zugewandt hat, es schon mit sich bringen, daß er als Stylist ohne wesentlichen Einfluß bleibe, da sich der Styl am meisten da auszubilden hat, wo das Kunstmaterial in größerem Umfange zur Verwendung kömmt, bei der dramatischen und symphonischen Gattung.

Indessen hat man es mit einer Reclame für Hrn. Robert Franz zu thun, und zwar gegen solche, welche sich unterstanden haben in letzter Zeit Lieder zu schreiben, in welchen nicht die sehr gerühmte „Feinheit" und maßvolle Haltung von Franz erkannt werden will, aber der „diametrale Gegensatz" davon, der „Wagner'sche" Ausdruck, „welcher der Leidenschaft in ihrer ganzen Naturwüchsigkeit die gesteigertste, rückhaltsloseste Sprache zu geben sucht." Hans v. Bülow und meine Wenigkeit werden des Verbrechens überwiesen, uns eines solchen Ausdruckes in Liedern bedient zu haben, und werden dieserhalb als „notorische Anhänger Wagner's" in einem Sinne verurtheilt, der eine gehässige Absicht verräth. Was mich anlangt, so erkläre ich dem Verfasser der Reclame für Robert Franz und dieser Verurtheilung, daß ich allerdings Einiges von Wagnern profitirt habe, viel mehr als ich in Halle aufzutreiben wüßte, aber nicht viel mehr als ich z. B. Beethoven, Schumann, Mendelssohn und andern verdanke. Ueberhaupt habe ich ziemlich früher componirt als ich Wagner'sche Musik kannte und namentlich von den zwanzig Liedern, die ich im letzten Jahre habe drucken lassen, sind mit Ausnahme von 6 alle zu einer Zeit gesetzt worden, wo ich Wagnern noch sehr wenig kannte, d. h. vor dem Sommer 1849. Ich kann hierfür alle Beweise beibringen, die nur immer zu verlangen sind. Von dieser Thatsache aus muß ich meinen Ankläger in die

Schranken der Wahrheit zurückweisen. Weiterhin ist es lächerlich, meinen Styl blos nach dessen Erscheinung im Liede zu beurtheilen. Man bringt bei dieser Gattung ein winziges Kunstmaterial in Anwendung, und ein Schluß von diesem auf den Gesammtstyl eines Componisten zu ziehen ist unmöglich. Wer wollte z. B. von „auf Flügeln des Gesanges" auf den „Elias" schließen? Wenn der Verurtheiler weiterhin mir Willkührlichkeit und Gewaltsamkeit gegen die musikalische Grammatik vorwirft, so habe ich ihm zu sagen, daß ich für jede Note, die ich zur Zeit schreibe, einstehen kann, und mir die historische Rechtfertigung meines Styles allerwegen bei der Hand ist. Er verdächtigt mein Verfahren beim Kunstschaffen. Wer mich näher kennt, weiß, daß ich seit sechs Jahren mit der größten, ausdauerndsten Anstrengung an meiner künstlerischen Perfection arbeite, und daß ich unausgesetzt bemüht bin, mich auf jene Höhe der Vollkommenheit zu bringen, welche wir an den Großmeistern der Kunst bewundern, — er weiß, daß bei mir die lauterste Reinheit der künstlerischen Absicht herrscht, und wird mir auch so viel Inhalt in Kopf und Herz zutrauen, als zur Berechtigung auf den Namen eines wahren Künstlers nöthig ist. Was nun die Lieder anlangt, die ich veröffentlicht habe, so bin ich weit entfernt an ihre stylistische Vollkommenheit zu glauben. Ich habe gesungen wie mir um's Herz war, und es ist ganz in der Ordnung, daß nicht alle Menschen gleich fühlen und denken. Hr. Franz ist Nordländer, ich bin Südländer und trage meinem heißeren Blute in der Musik gerne Rechnung. So wird Hr. Franz nie eine Phrase schreiben, wie die, womit ich die Geibel'sche Gondoliera beginne. Aber obgleich und weil er es nicht thut, thue ich es eben. Ich muß in sehr viel Fällen so verfahren. Ich habe z. B. für den Gesang viel rücksichtsvoller geschrieben als er und schreibe auch einen bessern Claviersatz. Ebenso habe ich ein Claviertrio in C-Moll und eine Concertouvertüre zu meinem „König Alfred" geschrieben, weil und obgleich Hr. Franz weder das eine noch das andere hätte liefern können. Dazu kann man sich auch den Styl in Halle nicht erholen. —

Es ist mir höchst peinlich in einer Weise sprechen zu müssen, welche man unbescheiden und arrogant nennen wird. Allein hier reimt sich Arroganz auf Franz, und ich bin es mir und meinen Freunden schuldig, einer Anklage, zu der die Veranlassung bei den Haaren herbeigezogen wurde, offen und rückhaltslos gegenüber zu treten. Läßt sich ein Künstler Invectiven von der Art wie sie Ankläger mir bietet, ein Mal gefallen, so hat er solche jeden Augenblick wieder zu gewärtigen. *Καὶ τὸ τοὺς ἐχθροὺς τιμωρεῖσθαι μᾶλλον, καὶ μὴ καταλλάττεσθαι τό, τε γὰρ ἀνταποδιδόναι δίκαιον· τὸ δὲ δίκαιον καλὸν· καὶ ἀνδρείου τὸ μὴ ἡττᾶσθαι*, sagt Aristoteles. Hr. Robert Franz lasse sich's von einem Freunde oder Verwandten übersetzen und eine neue Verurtheilung anfertigen. Ich erwarte sie und werde ihr begegnen.

Weimar am 6ten November 1853.

Joachim Raff.

Aus Paris.

Die italienische Oper.

Alle unsere Zweifel über diesen seit nahezu einem Vierteljahr so vielbesprochenen Gegenstand sind gehoben. Wir haben eine italienische Oper; und es war nach gerade Zeit, dies dem Publikum gegenüber mit Bestimmtheit auszusprechen, da dieses Institut, das bis den heutigen Tag in den Lüften schwebte, in vierzehn Tagen eröffnet werden soll. An das, was man früher hier „die Italiener" nannte, an eine italienische Sängertruppe wie sie Paris noch vor zwölf Jahren zu besitzen das Glück hatte, woran jeder Zoll ein König und das Ensemble ein unvergleichliches war, ist nicht mehr zu denken; dergleichen läßt sich nicht aus allen Weltgegenden zusammenraffen und in sechs Wochen als ein Ganzes herstellen, die Glanztage sind dahin und kehren nicht wieder. Wir werden gewiß einzelne sehr ausgezeichnete Gesangskünstler haben, wahrscheinlich auch einzelne treffliche Vorstellungen; eine eigentliche italienische Oper aber nach früherem Begriff, nicht mehr; auch nicht wieder das vormalige wahrhaft fürstliche Publikum. Kaum würde ein Verein der glänzendsten Namen es wieder anlocken können: was hier einmal seine Zeit gehabt, hat ausgespielt, und das Leben, das sich auf Augenblicke wieder einstellt, ist Scheinleben. Um aber einen solchen Verein herzustellen, müssen solche Opfer gebracht werden, daß ihre Unerschwinglichkeit schon gar keine Lebensbedingung aufkommen läßt, sondern geradezu den Untergang mit sich führt. Hr. Lumley ist zwar auch ohne den erforderlichen Verein untergegangen, Hr. Corti desgleichen. Was beide indeß nicht vermocht haben, Hr. Ragani will es wagen; ob auch durchsetzen, ist eine andere Frage. Daß seine Namenliste die Blüthe der welschen Gesangskunst neuester Zeit sei, wollen wir ihm also vorläufig auf's Wort glauben, und uns nicht allzu sehr darüber wundern, daß so viele unter den genannten bis jetzt noch zu den unbekannten Größen gehören. Hier die Namen: Mario, Gardoni, Tamburini, Rossi, Graziani,

Ceresa, Reribaldi, Ferrara, Susini, Maccaferri, Florenza, Perez, Guglielmi, Talamo, Derosa; die Damen Alboni, Frezzolini, Walter, de Luigi, Albini, Ernesta Grisi, Cambardi, Weith, Judith Elena, Grimaldi und Mattini. Freilich darunter viel tüchtige Namen, und genug, um die vorzüglichste Truppe herzustellen, die in unserer an echten großen Gesangskünstlern so armen Zeit zusammengebracht werden kann. Mario, der unter den jetzt lebenden italienischen Tenoristen für den ausgezeichnetsten gilt, wenn auch nicht für den glutvollsten, wird sich mit dem lieblichen, aber schwächeren Gardoni in das Tenorrollenfach theilen. Rossi ist ein trefflicher Sänger und steht hier noch von vorigem Jahre her in gutem Andenken. Tamburini, der, wie der hiesige welsche Amtsrecensent ohne die geringste Ironie bemerkt, das wunderbare Glück hat, noch in der Reife seines Talentes eine zweite Wiedergeburt oder Verjüngung zu erleben, greift keck wieder zu den früheren Rollen, in welchen er keine Nachfolger hatte, und fürchtet nicht sich mit Rivalen zu messen, die seine Kinder sein können. Wir wollen ihm und uns zu lieb wünschen, daß er seine beiden Verjüngungen nach der vorigjährigen Saison erlebte, wo er in einigen Concerten wieder aufzutreten den Muth hatte zum innigen Leidwesen Derjenigen, die den großen Künstler noch in seiner Glanzperiode bewundert hatten. Wenn er wirklich sich keck messen darf mit seinen Rivalen, so muß an dem Hrn. Graziani nicht viel sein. Und doch soll derselbe mit einer schönen, kräftigen und umfangsreichen Baritonstimme begabt sein, in Florenz gefallen und an Mario einen warmen Fürsprecher gehabt haben. Neben der Alboni werden sich zwei andere erste Contraaltstimmen geltend machen, (denn das Wort „zweite" Sängerin ist ein für allemal aus unserm Wörterbuch gestrichen, bemerkt abermals alles Erstes unser Amtsrecensent); es sind dies Dem. de Luigi, von der man viel Gutes hört, freilich noch ehe sie gesungen, und Ernesta Grisi, die bereits, wie es heißt, was aber durchaus nicht beschworen werden darf, auf der Bühne neben ihrer Cousine geglänzt hat. Wir kennen den Glanz nicht, wissen aber daß die Glänzende noch sehr jung ist, und als Künstlerin gewiß nicht zu vergleichen mit der leider alternden Giulia. Die Frezzolini übernimmt die Rollen, in welcher wir früher etwa die ältere Grisi, die Sontag und zuletzt Sophie Cruvelli gehört. Sie bringt einen bedeutenden Ruf mit, und wird ihn hoffentlich bewähren. Wenn sie bei Stimme ist, was durchaus nicht immer der Fall sein soll, da sie an einer höchst störenden Veränderlichkeit derselben leidet, so wird sie die Zuhörer durch ihre raschen Läufe und geschmackvollen Fioriturен, die Schönheit ihres Vortrags und die etwas gedämpfte Anmuth ihrer Andante's gewinnen, aber viel mehr noch (bemerkt abermals besagter Recensent, jedoch ohne das fatale Compliment zu beabsichtigen) durch den Glanz ihrer schönen dunkeln Augen und durch ihre persönlichen Reize. Auch wird von den Debüts einer andern Prima Donna gesprochen von einer so hohen Herkunft als auffallenden Schönheit, Namens Frl. Walter, vielleicht dieselbe die oben unter dem Namen Weith angeführt steht.

Der Gehalt der zahlreichen Gesellschaft muß sich auf ein Erkleckliches heransummen. Wir haben nicht alle Bedingungen in Erfahrung bringen können, nur einige; aber von diesen wenigen läßt sich annäherungsweise auf das Ganze schließen. So hat sich die Alboni, jetzige Gräfin Pepoli, die sich ins Privatleben zurückziehen wollte, sich diesen Entschluß abdringen lassen durch ihr zugesagte 75,000 Fr. für die Saison, oder aber 2000 Fr. für jede Vorstellung, unter der Bedingung sechsmaligen Auftretens im Monat. Mario, der eine Reise nach Nordamerika im Sinne hatte, hat die im Engagement offen gelassene Gehaltssumme ohne besondere Berücksichtigung dieser seltenen Directionsgalanterie ebenfalls tapfer mit 75,000 Fr. ausgefüllt: Gardoni begnügt sich mit 40,000; die Frezzolini 60,000 Fr., davon wenigstens 20,000 wahrscheinlich für ihre schönen Augen, oder nach dem Recensenten richtiger für die veränderliche Stimme, und den größern Theil für das Prachtaugenpaar. Wir vermissen auf der Namenliste leider also vor allen Lablache, den unverwüstlichen, ferner den feurigen, nunmehr wohl durch Verdi'sche Musik und Duprez'sche Declamationsexplosionen abgenutzten Ronconi, und ungern den begabten, schätzenswerthen Balletti. Zum Erstaunen Vieler auch fehlt der Name Sophie Cruvelli, die, wie man sich zuflüstert, nächstens zu großen Dingen auf der Bühne der großen Oper ausersehen sein dürfte.

Der Oberst Ragani hat seinen Generalstab folgendermaßen bestellt: Kapellmeister Alary, bekannt durch seine frühere Anstellung in Petersburg und auch durch seine Opern „Rosmunda", „Ire Nozze" und „Sardanapale"; er ist zugleich Mitglied der hiesigen kaiserl. Hofkapelle und beliebt durch seine geschäftige Theilnahme an Privatconcerten in den Salons der höhern Gesellschaft. Musikdirektor, Bonetti; dieser soll ein achtungswerther Musiker sein aus dem Conservatoire zu Bologna, und ein sehr geschickter Führer und Accompagnateur; er war während sechs Jahren Musikdirektor in Madrid und drei Jahre in gleichem Amte in Barcelona, wo er durch die Aufführung einer Oper von seiner Composition „Giovanna Sorr" Achtung und Beifall gewann. Generalregisseur, Beret-

toni; Bühnenregisseur, Caimi; Decorationsmaler, Rodachi.

Das italienische Opernhaus ist gründlich restaurirt und mit großer Pracht ausgeschmückt worden; die Direktion hat ganz neue Decorationen anfertigen lassen und eine neue glänzende Garderobe angeschafft, an der nichts gespart wurde. Auch soll das Chorpersonal bedeutend vermehrt worden sein. Wenn man die Kosten eines solchen Aufwandes in Anschlag bringt, die oben angeführten und übrigen approximativ zu veranschlagenden Engagements hinzurechnet, die 70,000 Fr. Pacht für das Haus und die auf nahe an 45,000 Fr. sich belaufenden damit verbunden Haftlasten ꝛc., so erscheint einem, trotz der hunderttausend Franken Subvention, das Privilegium der italienischen Oper, um welches sich, wie behauptet wird, mehrere Bewerber bemühten, gewissermaßen als eine Befugniß sich mit Glanz zu ruiniren, und es gehört wahrhaftig Muth dazu eine solche Last und Verantwortlichkeit auf sich zu nehmen. Hr. Oberst Ragani hat diesen Muth und wird dem ihm nachgerühmten entschlossenen und festen militärischen Charakter entsprechend, ihn wohl auch bis zu Ende bewähren. Er diente früher im alten italienischen Heere unter Napoleon und hat die letzten Feldzüge des Kaiserreichs, auch den für einen Südländer harten Zug nach Moskau 1812, in ehrenhafter Weise mitgemacht. Er ist ein großer Musikfreund, mit den ausgezeichnetsten Künstlern seines Vaterlandes persönlich bekannt, ein Onkel der Grisi und Besitzer von sechzigtausend Franken Rente, die er aus reiner Liebe zur Kunst dem Unternehmen widmen will, und auch dabei los werden kann. Seine Absicht geht nicht auf Speculation, was seinem Wesen fern liegt, sondern auf großartige künstlerische Leistung, was schätzenswerth ist und Unterstützung verdient. Auch war von einer solchen Unterstützung Seitens des hier anwesenden, in Florenz durch seine musikalischen Bestrebungen sehr bekannten, reichen polnischen Fürsten P. die Rede, der den Obersten zum kühnen Angriff befeuert hätte mit der Versicherung, er werde für die Folgen stehen. Es mag etwas Wahres daran sein, obgleich das Gerücht als ein irriges erklärt worden ist; indeß hat Keiner einen Einblick in die Coulissen, und erst die Zukunft wird darüber entscheiden, und zeigen, welche Wendung die Angelegenheiten nehmen werden.

Auf dem Programm des Repertoire, das wir hier dem Raum zu lieb nicht seinem ganzen Inhalte nach mittheilen wollen, sehen wir die Namen Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Mercadante, Nicolai, Pacini, Coppola und Alary. Man verspricht auch ältere Meisterwerke, namentlich Mozart's „Don Juan" und „Cosi fan tutte". Vorläufig ist zur Eröffnungsvorstellung am 15ten Nov. die „Cenerentola" angesetzt, mit Alboni, Gardoni, Tamburini und Rossi; worauf, wenn inzwischen keine Störung eintritt, „I Puritani" folgen wird, zum Debüt der schönäugigen Frezzolini als Elvira, Mario als Arthur, Graziani und Tamburini, der zum erstenmale in der Reife seines Talentes und zweiten Verjüngung die Rolle Lablache's übernimmt, wozu wir ihm Glück wünschen, was Noth thut.

Verdi, der in diesem Augenblick hier ist, wird vielleicht durch seine Gegenwart einigen Einfluß auf die Richtung der italienischen Vorstelluhgen üben, da seine Meisterwerke, nach Versicherung eines hiesigen Journalisten, hier noch lange nicht genug bekannt sind, um zur verdienten Würdigung gelangen zu können. Hoffentlich wird die italienische Oper nicht die Thorheit begehen, uns die zu solcher Erkenntniß führende Schule praktisch durchmachen zu lassen. Der Maestro soll übrigens zur Erfüllung einer vor zwei Jahren mit der großen Oper eingegangenen Verbindlichkeit hier eingetroffen sein; vielleicht zur Uebertragung und Einrichtung der „Louise Miller", wovon schon damals so viel die Rede war.

Paris, 31ster Octbr. A. Gathy.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 16ten November fand im Saale des Gewandhauses die Hauptprüfung der Zöglinge des Conservatoriums der Musik statt. Dieselbe umfaßte dieses Mal Composition, Solo- und Orchesterspiel. An Compositionen von Schülern der Anstalt wurden aufgeführt: Symphonie (1ster und 2ter Satz) von Hrn. Rudolph Radecke aus Dittmannsdorf in Schlesien; „die Loreley", Concertouvertüre von Hrn. Franz v. Holstein aus Braunschweig (unter Direction des Componisten); Introduction und Variationen für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Gustav Härtel aus Leipzig, und Symphonie (1ster Satz) von Hrn. Otto Dessoff aus Leipzig (dirigirt vom Componisten). — Hrn. Rudolph Radecke's Composition zeigte eine gewisse Formgewandtheit und Routine, das Resultat eifriger Studien und vieler Uebungsarbeiten. Der geistige Inhalt der beiden Symphoniesätze läßt es jedoch noch zweifelhaft, ob ein wirkliches Talent zum selbstständigen Schaffen, namentlich in so großer Form, vorhanden. Die Instrumentirung erschien ohne hervorstechende Züge; auch hier war Routine bemerkbar. Der Intention nach bedeutender und wirkliches Talent verrathend war die Concertouvertüre des Hrn. Franz v. Holstein. Der Componist beherrscht jedoch die Form und die Mittel bis jetzt noch

nicht so weit, um seinen Ideen die entsprechende künstlerische Gestaltung geben zu können. Die Form erschien, namentlich im Allegro, noch ungewandt und verschwommen, die Orchestration zeigte das Streben nach Selbstständigkeit und Neuheit, und wenn sich in Folge dessen nicht wenige verfehlte Instrumentaleffecte bemerkbar machten, so beweisen dieselben hier bei einem Erstlingswerke nur, daß der Componist über diesen Gegenstand denkt, daß er sich nicht mit der althergebrachten Schablone begnügen kann und will. Bei fortgesetztem Erforschen der Natur der Orchesterinstrumente wird es ihm bald gelingen, auch auf diesem Gebiete sein Streben mit Erfolg gekrönt zu sehen. Die Motive in dieser Ouvertüre sind durchweg edel, wiewohl keineswegs neu. Von allen bekannten Componisten, aus deren Werken wir hier Reminiscenzen begegneten, schienen C. M. v. Weber und Mendelssohn den stärksten Einfluß ausgeübt zu haben. — Geschickter gefaßt und namentlich sehr lebendig war der Symphoniesatz des Hrn. Otto Dessoff. Eine formelle Glätte und Abrundung und eine bei wenigen Mitteln effectvolle Instrumentirung zeichneten dieses Musikstück aus. Die Motive zeigten nicht selten eine gewisse Frische, zuweilen erschienen sie aber auch unbedeutend und verbraucht. Wie in den übrigen vorgeführten Compositionsversuchen fehlte es auch hier nicht an Reminiscenzen, doch kann hieraus bei dergleichen Werken kein Vorwurf gemacht werden. — Die Ausführung dieser Musikstücke so wie auch die der Orchesterbegleitungen der Solostücke ließ oft nicht wenig zu wünschen übrig. Das Saiten-Quintett — theilweise mit Schülern des Conservatoriums besetzt — war zuweilen nicht ganz rein, die Blasinstrumente — zum größten Theil nicht in den Händen der Mitglieder des Theaterorchesters — ließen neben reiner Stimmung auch die nöthige Discretion und Sicherheit vermissen.

Die Solovorträge für Pianoforte waren durch Hrn. Bodo Krollmann aus Hannover, Frl. Marie Lindemann aus Schwelm und Hrn. Constantin Jeremias aus Dürrhennersdorf vertreten. Ersterer spielte das Schumann'sche Concert (1sten Satz). Er zeigte sich als ein gut gebildeter Pianist mit gutem Anschlag, nicht unbedeutender Fertigkeit und sauberem Spiel. Zur vollständig entsprechenden Wiedergabe eines so viele Schwierigkeiten in der Technik wie Auffassung darbietenden Tonstückes, wie das Concert Schumann's, geht Hrn. Krollmann die hierzu erforderliche physische und geistige Kraft theilweise noch ab. — Frl. Marie Lindemann, welche die Pianofortepartie von dem ersten Satze des Hummel'schen D-Moll-Septetts spielte, hat eine recht hübsche Fertigkeit, doch einen etwas spitzen Anschlag, und läßt nicht selten Reinheit zu wünschen übrig. Mangel an physischer Kraft stellte sich auch hier heraus. — Die bedeutendste Leistung, nicht allein im Pianoforte-, sondern im Solospiel überhaupt, war Hrn. Constantin Jeremias' Vortrag des dritten Satzes aus Chopin's E-Moll-Concert. Neben einer ausgebildeten Technik zeigte sich hier auch Verständniß beim Spiel, was bei einer Chopin'schen Composition um so mehr Anerkennung verdient. Der Anschlag des Hrn. Jeremias ist voll und kräftig, seine Fertigkeit bedeutend, sein Spiel im Allgemeinen sehr correct. —

An Violinvorträgen hörten wir den zweiten und dritten Satz aus dem zweiten Concert (E-Dur) von Vieuxtemps, gespielt von Hrn. Emil Wollenhaupt aus New-York, und die oben bereits erwähnten von Hrn. Gustav Härtel componirten und vorgetragenen Variationen. Hr. Wollenhaupt hat eine beachtenswerthe Fertigkeit, besonders ein schönes Staccato, und einen guten Ton. Am besten gelangen ihm die zarter gehaltenen Partien, in den brillanteren mißglückte ihm zuweilen Einzelnes. — Hrn. Gustav Härtel's Spiel ist elegant und im Ganzen sehr correct. Besonders hervortretend ist seine Fertigkeit bei Ausführung von Doppelgriffen und schnellen brillanten Passagen. Seine Composition war an sich wenig bedeutend und nur darauf berechnet, die glänzenderen Seiten in Hrn. Härtel's Spiel hervorzuheben. Geschick in Behandlung des Soloinstrumentes und des begleitenden Orchesters läßt sich diesen Variationen nicht absprechen.

Im Ganzen war das Resultat dieser Prüfung wieder ein erfreuliches. Sämmtliche Leistungen zeugten für den Ernst, mit welchem die künstlerische Ausbildung junger Talente bei hiesigem Conservatorium betrieben wird, so wie von der tüchtigen Vertretung der betreffenden Lehrfächer.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements etc. Hr. Nolden von Coburg ist beim Kroll'schen Theater in Berlin engagirt worden.

Frl. Gilbert vom Stadttheater zu Köln hat in Leipzig zwei Mal gastirt.

Sophie Cruvelli ist an der großen Oper zu Paris engagirt, vorläufig auf zwei Jahre. Ganz Paris hat über dies Ereigniß einige Stunden Omer Pascha und die orientalische Frage vergessen.

Julien concertirt mit großem Erfolge in New-York und Philadelphia.

Die Exeterhall-Concerte in London sollen sich in diesem Jahre eben keines großen Beifalls erfreuen.

Berlioz hat ein Concert in Hannover gegeben. Er ist so eben in Leipzig eingetroffen.

Neue und neueinstudirte Opern. Nachdem die (ursprünglich auf den Geburtstag der Königin angesetzt gewesene) Aufführung von Flotow's neuer Oper „Rübezahl" am Berliner Hoftheater verzögert worden ist, wird dieselbe zuerst in Frankfurt a. M. die Bretter betreten. Dort ist auch der eigentliche Boden des Apolls von Mecklenburg.

Das Leipziger Stadttheater hat „Doctor und Apotheker" von Dittersdorf neu einstudirt.

„Tannhäuser“ ist zum ersten Male in Hamburg mit größtem Beifall gegeben worden. Wenn einige Journale die Oper auf dem Théâtre lyrique in Paris in Vorbereitung sein lassen, so ist das ein Irrthum.

Vermischtes.

Henriette Sontag soll neulich beim Einsteigen in das Dampfschiff beinahe ertrunken sein. Schon früher war sie in Gefahr im Wasser der Journallobhudelei umzukommen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. **№ 23.** Den 2. December 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Hector Berlioz.

I.

Es giebt eine große Klasse von Musikern in Deutschland, die in förmliche Wuth gerathen, wenn sie den Namen Berlioz hören. Dieser wirkt auf ihre Naturen so specifisch gallenerregend, daß man ein ganzes Register von Schimpfworten hören kann, wenn man den Namen Berlioz bei einer Gelegenheit ausspricht, wo diese Hrn. Musiker ihrer Zunge freien Lauf lassen dürfen.

„Berlioz ist ein Narr!" war das erschöpfende Urtheil eines Hof-Kapellmeisters, — den ich nicht nennen will — das er mir vor Kurzem so voller Wuth, aber aus innerster Ueberzeugung, in die Ohren schrie, daß ich im ersten Augenblick nicht recht wußte, Wer der Narr sei. Aber ich merkte bald, wo es fehlte und erwiderte: „Sie haben ganz Recht. Denn Berlioz ist edel und wahr, sehr wahr. Und bekanntlich sagen nur Kinder und Narren noch die Wahrheit!" — Der Hr. Kapellmeister zuckte die Achseln, als wollte er sagen: „Was ist Wahrheit?" — drehte sich um, und belehrte seine ihm mit Ehrfurcht lauschenden Kammermusiker, auf mich zeigend: „Jetzt ist der auch ein Narr geworden!" — —

„Ich nehme die „Grenzboten" zur Hand, — es ist die Nr. 43. — Da steht oben an ein Leitartikel: „die Verdammniß des Faust von H. Berlioz." Und auch dieser Artikel ist, trotz des kritischen „Air", das sich die „Grenzboten" immer zu geben wissen, Nichts anderes als „Varations sérieuses" auf das Thema: „Berlioz ist ein Narr!" — —

„Nun, wenn das die Grenzboten und ein Hofcapellmeister sagen, muß es wohl wahr sein!" — meint der Philister, zieht seine Schlafmütze über die Ohren und dankt Gott, daß Berlioz kein Deutscher — Narr sei! —

Woher diese Wuthsymptome der „tüchtigen" Kapellmeister wie der „schlichten" Bürger — der Literaten, wie der Musikanten? Was hat Berlioz verbrochen? — Er ist ein großer Sünder, denn er ist ein Genie! Zwar ein, in seiner Entwickelung grausam gehemmtes, von seinen Zeitgenossen nie verstandenes, von seiner Nation stets verleugnetes Genie, das zu vollkommener Abklärung und Durchbildung eben darum nicht gelangen konnte — aber doch ein Genie durch und durch. Und man verzeiht bekanntlich Jedermann großmüthig, daß er ein Dummkopf sei, aber man verzeiht nie einem Künstler, wenn er ein Genie ist. Nur wer sich zwischen Dummkopf und Genie in der Mitte zu halten weiß, der gute Staatsbürger, treffliche Familienvater und „tüchtige" Componist, nur der bringt's zu einem 25jährigen Amts-

jubiläum als Hofcapellmeister, oder zu Opus 500, ohne elend oder verrückt dabei zu werden. —

Die deutsche Musik besitzt Keinen, der mit Berlioz zu vergleichen wäre — aber wir haben in unserer dramatischen Literatur eine Erscheinung, die mich immer an Berlioz erinnert hat, — Grabbe. Bei Beiden finden wir dasselbe Stürmen und Drängen nach dem Höchsten, ohne je zum ruhigen künstlerischen Abschluß gelangen zu können; bei Beiden jenes Ringen nach dem dramatischen Ausdruck, ohne ihn doch in seiner ganzen Klarheit gewinnen zu können, weil Maß im Inhalt, und Maß in der Form eben Etwas ist, das Beiden versagt war. Wäre ihnen auch noch dieses „Sichbeschränken" verliehen gewesen, so wären sie die größten Erscheinungen der letzten Decennien geworden.

So aber sind sie zwar nicht die größten, wohl aber die merkwürdigsten Geister der dreißiger und vierziger Jahre. Beiden Genie's ward auch das gleiche Schicksal, nicht nur unverstanden, sondern fast unbekannt zu bleiben, weil sie nie einen Boden gewinnen konnten, um ihre Werke praktisch zu erproben und zu verbreiten. Grabbe konnte nie auf die Bühne gelangen, Berlioz gelang es nie, in den Concertsaal zu dringen; die Werke Jenes wuchsen unter seinen Händen über die Bühne hinaus — die Werke dieses sind dem Concertsaal alten Styles schon in der Geburt entwachsen, und doch für die Bühne nicht geschaffen. So blieben die dramatischen Werke Grabbe's, gedruckte Dramen — ein zweideutiges, sich selbst und seiner Bestimmung widersprechendes Wesen.

Berlioz Werke, mit ihrer Schwierigkeit der Ausführung, mit ihrer großartigen Orchester-Polyphonie und rein instrumental concipirten Klangwirkung, blieben, selbst gedruckt, dem großen Publikum nur um so mehr unverständlich, weil sie dem Clavier-Arrangement entweder absolut widerstreben, oder doch dadurch fast alle beabsichtigte Wirkung verlieren. Die Folge davon war, daß nur der geringste Theil der Berlioz'schen Werke, und unter diesen bis jetzt nicht die bedeutensten, arrangirt wurden. Der Einfluß der Clavierauszüge auf das große Publikum der Dilettanten ist aber außerordentlich mächtig. Wir wagen ohne Weiteres den Satz auszusprechen: daß nur der Componist in Deutschland populär werden kann, dessen Werke sich dem künstlerischen Zwange der Clavier-Arrangements beugen! **Berlioz konnte oder wollte sich dieser Macht nicht beugen — und der Dilettantismus rächte sich für diese Mißachtung seiner Massengewalt** — denn er bildet ja das „Publikum" — dadurch, daß er Berlioz ignorirte!*) —

Wenn Berlioz die Schicksale seiner Werke uns erzählen wollte — eine wahre Passionsgeschichte voll der schmerzlichsten und tiefsten Künstlerleiden — er müßte sie mit seinem Herzblut niederschreiben! Berlioz ist aber Franzose — er besitzt eine Elasticität des Geistes, eine Lebensfrische, ohne Weltschmerz und Blasirtheit, die dem Deutschen fehlt; und er besitzt eine „Persévérance" — die eines Mucius Scävola würdig ist. Er hält seit 20 Jahren sein eigenes Fleisch und Blut in die Flammen, welche der Fanatismus und Unverstand entzündet haben, um ihn zu vernichten — er leidet, ohne zu klagen, und sein Geist arbeitet dabei fort und fort an der ihm auferlegten Mission: der Welt das Beispiel einer edlen, reichen und hochstrebenden Künstlernatur zu geben, die trotz aller Verkennung und Verspottung ihre Bestimmung erfüllt, und trotz aller Leiden doch nie erlahmte.

Ein Deutscher wäre dabei längst zu Grunde gegangen. Er hätte sich längst erschossen, oder wäre — Bierbrauer geworden, wenn er nicht an der Schwindsucht gestorben wäre. Aber eben diese Consequenz und Ausdauer, die nur dem Genie eigen ist; und diese Zähigkeit und Elasticität des Geistes, die zu den seltensten und gefährlichsten Gaben gehört — weil sie nur den Prometheus-Naturen eigen ist — das ist es, was den deutschen Philister gegen Berlioz so in Wuth versetzt. Die beschränkten Köpfe können das absolut nicht fassen, wie man eine Idee, ein Ziel verfolgen kann, ohne ein praktisches Resultat und einen wirklich lohnenden Erfolg vor sich zu sehen oder — ohne dabei zu unterliegen. Sie sind so sehr an die hundert Opfer gewöhnt, welche dem Moloch der Alltäglichkeit in Deutschland jährlich hingeschlachtet werden: an die Opfer jener „verunglückten" Genie's; jener am Gnadenbrod dahinsterbenden Schauspieler; jener musikalischen Talente die als Musiklehrer zu Grunde gehen — daß eine Natur, wie Berlioz, welche da nicht unterliegt, wo hundert Andere verrückt geworden sind — für den Philister nothwendig „ein Narr" sein muß!

Und dennoch hat Berlioz den Muth, immer wieder nach Deutschland zu kommen. Er der verkannte Sohn seines Vaterlandes — das ihn nicht einmal für würdig hält, den Platz eines Onslow einzunehmen! — er fühlt sich immer von Neuem nach Deutschland hingezogen, weil er seiner innersten Na-

*) Wir werden am Schluß dieser Artikel ein Verzeichniß von Berlioz sämmtlichen Werken geben, soweit dieselben bis jetzt bekannt sind. Dabei wird auch bemerkt werden, welche Werke in Arrangements erschienen sind.

tur, dem Kern seines besten Wollens nach, mit der deutschen Kunst in weit innigerer Verbindung steht, als die meisten deutschen Musiker anerkennen wollen. Berlioz ist, soviel ich weiß, jetzt zum dritten Male in Deutschland, durchwandert mit seinen Partituren die Concertsääle, und wird wieder eine Dornenkrone einärnten, mit Lorbeerblättern durchflochten! — Denn ihm wird das Glück einer gerechten und vollen Würdigung auch jetzt nicht zu Theil werden. Dazu kommt Berlioz immer noch zu früh — oder schon zu spät, wie man will. — Da Berlioz ein ausgezeichneter Dirigent ist, der es versteht, selbst die widerstrebensten Elemente in unglaublich kurzer Zeit zu assimiliren und sich sogar geneigt zu machen: so würde Berlioz wenigstens bei den ausübenden Musikern, sowie bei den Künstlern und der Kritik im Allgemeinen, jedenfalls noch mehr Verständniß und entschiedeneres Entgegenkommen finden, wenn er der deutschen Sprache mächtig wäre! — Im Laufe eines Jahrzehntes mehrere Male Deutschland zu besuchen, und trotz der Erfahrungen bei dem ersten Besuch, noch immer nicht mit der deutschen Sprache sich vertraut gemacht zu haben, — das ist allerdings echt französisch, zumal Berlioz gerade in Deutschland — von dessen Urtheil und Bildung er viel erwartet — sich einen bleibenden künstlerischen Boden gründen will. —

Bei seinem ersten Erscheinen in Deutschland waren die Verhältnisse in vieler Hinsicht anders, als jetzt. Damals stand Mendelssohn auf dem Gipfel seines Ruhmes, und Berlioz ist fast in Allem so sehr das Gegentheil von ihm, daß Beide absolut nicht nebeneinander bestehen konnten. Nur an wenig Orten errang sich Berlioz damals einen entschieden nachhaltigen Beifall — unter diesen Orten namentlich in Braunschweig und Weimar. — Drei Kritiker waren es vor Allem, welche Berlioz damals anerkannten; Griepenkerl, Lobe und Schumann. Die beiden ersteren sind in ihrer Ansicht consequent geblieben; Schumann hat aber seitdem einen von Berlioz so verschiedenen Weg eingeschlagen, daß die Sympathie, welche Schumann in der ersten Periode seines phantasiereichen Schaffens zu Berlioz hinziehen mußte, jetzt verloren gegangen ist. Dagegen hat Berlioz neue Sympathien gewonnen, welche weniger subjectiver Natur sind. Norddeutschland ist seit 10 Jahren vielseitiger und — toleranter im Urtheil geworden. Schumann, der damals kaum durchdringen konnte, ist seit der Zeit fast populär geworden. Man hat seitdem über Manches nachgedacht, worüber man früher nachzudenken nicht der Mühe werth fand, und hat Manches ausgesprochen, was man früher auszusprechen nicht den Muth hatte! —

Hier sind vor allen Dingen die Bestrebungen Liszt's zu erwähnen, welcher nicht ermüdet, Berlioz Werke in Deutschland zu verbreiten und ihnen Anerkennung zu verschaffen. Auch in Prag hat Berlioz schon lebhafte Sympathien sich erworben. Von Seiten der Kritik war es der Redacteur dieser Blätter, welcher (Band 37 derselben) bei Gelegenheit der Weimarer Aufführungen, über Belioz Bedeutung und Stellung neue Gesichtspunkte aufstellte, und dadurch, im Verein mit anderen Kritikern, eine gerechtere Anerkennung und ästhetische Würdigung des genialen Meisters vorbereitete. Wir sagen nicht, daß diese kritische Arbeit bereits geschlossen sei, oder schon entschiedene und bleibende Früchte getragen habe. Soviel ist jedoch gewiß, daß ein Umschwung in der öffentlichen Meinung, wenn auch noch nicht erfolgt ist, doch auf das Entschiedenste sich vorbereitet. —

In vieler Hinsicht sind also die Verhältnisse für Berlioz günstiger, als sie 1843 waren. Die Erfolge, welche Berlioz im November vorigen Jahres in Weimar, und im November dieses Jahres in Braunschweig und Hannover errang, waren auch weit entschiedener, als die früheren. Was Berlioz aber in München erwarten wird, kann man voraussehen. Da Süddeutschland in der musikalischen Bildung immer um zehn Jahre hinter Norddeutschland zurück ist (so daß sich die Münchener jetzt Wunder was einbilden, endlich die 9te Symphonie und die Missa solennis von Beethoven aufgeführt zu haben, die bei uns schon seit zehn Jahren förmlich heimisch ist) — so ist es natürlich, daß Berlioz dort nicht einmal jetzt das Verständniß zu erwarten hat, was ihm im Norden vor zehn Jahren zu Theil wurde. Der geringe Erfolg, den er im August in Baden-Baden und Frankfurt hatte, konnte ihn schon belehren, was ihn in Süddeutschland überhaupt erwartet! —

Dagegen sind wir auf seine Aufnahme in Leipzig sehr gespannt. Ein entschiedenes Prognosticon läßt sich hier nicht stellen, doch sind wir eines guten Erfolges ziemlich sicher, zumal Berlioz sein Repertoire mit Umsicht gewählt hat. Das Wetterleuchten der „Grenzboten" verkündete zwar bereits, daß der musikalische Philister noch um Nichts klüger geworden sei. Nur glauben wir, ist das Publikum klüger geworden, und läßt sich von den „Grenzjägern" des „guten Geschmackes", die Einführung vortrefflicher Kunstwerke, als Contrebande, nicht mehr verbieten! Wir halten es für höchst bedeutsam, daß das Gewandhaus seine ernsten Räume Berlioz öffnete. Wir begrüßten dieses Ereigniß mit vieler Freude als entschiedenen Fortschritt. Der Erfolg wird lehren, daß eine vorurtheilsfreie Aufnahme des Neuen und

Bedeutenden in der Kunst, immer die besten Früchte trägt! —

Für uns ist Berlioz der letzte Instrumentalcomponist in Bezug auf Bestimmtheit und Schärfe der musikalischen Charakteristik. Ueber seine poetischen Intentionen kann und darf Keiner mehr hinaus, weil er der Instrumentalmusik schon das Höchste und Aeußerste abringt, was sie zu leisten vermag. Seine Instrumente ringen nach dem Worte, wie nach der Erlösung, ebenso wie die Bässe im letzten Satz der Beethoven'schen 9ten Symphonie. Sie wollen sich plastisch gestalten, sie wollen Bild und Sprache werden, sind aber wie mit einem Zauberbann belegt, der ihnen Sprache und Gestalt verwehrt. So müssen sie in dem Zauberkreis verharren, und gerade darum das Höchste leisten, was die Instrumentalmusik zu leisten vermag.

Was Berlioz uns vorzaubert, ist keine Passage der Instrumente mehr — es ist das Gelächter des Carnevals selbst; was wir klagen hören, ist kein Oboe-Solo mehr — es ist Romeo's eigene Stimme; das Gewebe von Sordinen- und Flageolett-Tönen ist keine Violinfigur mehr — es ist die Fee Mab selbst, die

„Mit einem Spann von Sonnenstäubchen,
Aus feiner Spinnweb das Geschirr,
Die Zügel aus des Mondes feuchtem Strahl."

durch die Zaubernacht dahinfährt! — —

Und wenn hierauf auch Mancher mit Romeo ausruft:

„Du sprichst von einem Nichts!"

darf man mit Mercutio wohl auch erwidern:

„Wohl wahr! Ich rede
Von Träumen eines Künstler-Hirns
Von Nichts — — als reicher Phantasie erzeugt!" —

Hoplit.

Die Opposition in Süddeutschland.

II.

Werfen wir zuvörderst einen Blick auf München. Wir finden dort die vortrefflichsten Kräfte brach liegend; eine Hof-Kapelle, die mit Ausnahme der Dresdener nicht ihres Gleichen aufzuweisen hat und gegen die sich die Wiener und Berliner verstecken müssen. Dieses glanzvolle Orchester wird lediglich dazu benutzt, alle Winter die bekannten Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven (mit Ausnahme der 9ten) abzuspielen (erst einige Jahre nach Mendelssohn's Tode wurden auch Werke von diesem Componisten in das Repertoir der Odeonconcerte hinein „geneuert") und zuweilen die Theatervorstellungen einiger klassischer Opern (Mozart, Méhul, Cherubini) zu begleiten. Schumann und Gade — Berlioz und Wagner existiren nicht für München, wahrscheinlich, weil der musikalische Chef des Kunstinstitutes findet, daß sie nur zu sehr existiren, nämlich ihm (dativus incommodi). Dieser musikalische Chef heißt, wie bekannt, Lachner und war bis vor Kurzem in zwei Exemplaren vorhanden und „thätig." Jetzt hat sich, man weiß nicht warum, das par nobile fratrum getrennt. Ignaz Lachner, der Jodlercomponist, büßt für seine etwaigen Sünden früherer Tage heute in der Hölle Hamburg, wo er wahrscheinlich gegenwärtig mit seinem Tactirstock an der Partitur des „Tannhäuser" seinen Zorn über dieses Müssen ausläßt. Franz Lachner ist in München geblieben, wo er Generalmusikdirector genannt wird und Spontini, wenn der noch lebte, durch diese Gleichheit des Titels vielleicht ärgern würde. Er hat einmal Halevy den Dienst erwiesen, eines der schwächeren Werke des französischen Dramatikers („Katharina Cornaro") durch Composition des nämlichen Textes verhältnißmäßig glänzen zu machen und bei den Kennern beider Werke vergleichsweise zu accreditiren. Ohne Zweifel mußte das schöne Bewußtsein, eine solche That aufopfernder Uneigennützigkeit verrichtet zu haben, sehr beseligend und kräftigend auf ihn einwirken, denn er gab später eine Wiederholung davon, indem er, um den Freunden von Berlioz's „Benvenuto Cellini" eine Freude zu bereiten, durch die Confectionnirung einer Oper desselben Stoffes und derselben Worte die Ansprüche Berlioz's auf seine Anerkennung als deutscher Componist in ihrer ganzen Berechtigung darzustellen, sich mit Glück bemühte. — Von seinen Symphonien vermag das Leipziger Gewandhaus aus dem vorigen Winter eine Geschichte zu erzählen. Dies erweckt in uns die Erinnerung an einen großartigen Zug verständiger Ironie, den das Fatum oder die Vorsehung bei dem eben erwähnten Falle in Leipzig geäußert hat und in welchem der Hr. General Franz Lachner als handelnder wie als leidender Held, kurz als Träger der tragischen Idee erscheint. Man gestatte uns diese Einschaltung, die sehr wesentlich mit unserem Gegenstande und seiner Darlegung in Verbindung steht.

Es war im Herbste des vergangenen Jahres als Franz Lachner auf den Einfall gerieth, den Neuromantikern einen Gnadenbrocken vorzuwerfen, und in einem der ersten Odeonconcerte dem Münchner Publikum die Ouvertüre zum Tannhäuser vorzuführen. Noch vor der Ausführung dieses Vorhabens

ließ man dasselbe sehr ostentiös weit und breit vorher verkünden, unter dem heuchlerisch stolzen Vorgeben, hierdurch die von den „Zukunftsmusikern" ungerechter Weise gemachten Vorwürfe, als wolle man grundsätzlich in starrem, stationären Festhalten am Alten, jede künstlerische Erscheinung der Gegenwart ignoriren und von sich abwehren, durch ein eclatantes Dementi in einem einzelnen Falle einmal zu entkräften. Im Gegentheil, man fühle sich sehr geneigt, das Neue mit offenen Armen bei sich zu empfangen und einzuführen; nur müsse gestattet sein, es wenigstens vor dem zu prüfen und durch das Publikum prüfen zu lassen, das man zum Schiedsrichter ernenne, sich bei der öffentlichen Aufführung dafür oder dawider zu erklären.

Schreiber dieser Zeilen kann versichern, daß schon diese Präambulien ihm damals ein unheimliches Grausen erregten. Wir mußten unwillkührlich an die mittelalterlichen Gottesgerichte und Ordalien denken, an welche stets nur der durch probate Ränke siegsgewisse Theil zuerst zu appelliren pflegte — wir mußten ferner an jene in der Geschichte der Tyrannen häufigen Bankette denken, in welchem man dem eingeladenen unbefangenen Gegner beim Dessert die Ueberraschung eines Attentates von unzweifelhaftem Erfolge bereitete — kurz wir ahnten nichts Gutes. Es erging der Tannhäuserouvertüre bei ihrer Aufführung im Odeonconcert auch in der That so, wie es vorauszusehen war. Sie wurde ausgezischt. Für diesen Scandal giebt es aber nur eine einzige mögliche Erklärung. Eine Reihenfolge von Beispielen hat gezeigt, wie dieses Werk selbst unter ziemlich schwachen Orchesterkräften, bei nur einigem guten Willen und Verständnisse des Dirigenten seine Siegsgewalt selbst an den verknöchertsten Philistern bewähren konnte, die Mittel, welche die Münchner Kapelle darbot, mußten in Qualität und Quantität der Instrumentalisten als vollendet, als unübertreffbar wenn nicht unerreichbar erscheinen. Ein einziger, aber vielleicht der wesentlichste, Factor noch dazu, ein Dirigent, voll mittheilsamer Wärme und Begeisterung — und Niemand konnte an dem Triumphe zweifeln. Die beispiellos absolutistische Autorität, welcher Generalmusikdirector Lachner als Musiker und Dirigent beim Münchner Publikum ausübt, waren ganz geeignet, auch die Widerstrebendsten zur Ruhe zu bringen, wenn nicht zur Wandlung ihrer grundlosen Antipathie in begründete Sympathie. — Die Tannhäuserouvertüre wurde aber ausgezischt. Wer anders war also hier dieses Scandals anzuklagen, wer dafür verantwortlich und zur Rechenschaft zu ziehen, als der musikalische Chef? Seine Abneigung gegen, seine feindlichen Urtheilsäußerungen über „die Neuromantiker" sind auch außerhalb München bekannt geworden. Wie wäre von ihm ein herzvolles, künstlerisches Verständniß des besagten Werkes zu erwarten gewesen, wie von ihm die Erfüllung der ihm obliegenden Pflicht, sich zu Gunsten desselben all seines Einflusses bei der Kapelle und dem Publikum gewissenhaft zu bedienen? Hätte Hr. Lachner in wirklich ehrlicher Absicht, ohne Rückgedanken, die Tannhäuserouvertüre unter seiner Leitung dem Publikum darbieten wollen, so hätte er das Werk auch wirklich mit seinem persönlichen Gewichte vertreten, er hätte sich durch das Fiasko oder vielmehr durch die Ungezogenheit und Rohheit des Publikums — als solidarisch mit dem von ihm dirigirten und bona fide dirigirten Werke — schwer in seinem Künstlerbewußtsein verletzt fühlen und für diese Beleidigung nach einer Revanche streben müssen. Eine derartige Velleität von Point d'honneur überkam aber Hrn. Lachner nicht; er war sehr befriedigt über den (vielleicht vermutheten) Ausgang der Sache. Aus Schonung wollen wir die vorige Paranthese undetaillirt lassen. So hatte denn also das Publikum gesprochen, sein Verwerfungsurtheil, ohne daß eine Appellation möglich, orakelt und die „Zukunftsmusik" die „neue romantische Schule" war für München ein für alle Mal abgethan. Hr. Lachner (unter dessen Leitung auch ein Schumann'sches Instrumentalwerk das Schicksal der Tannhäuserouvertüre theilte) schien seelenvergnügt, mit so leichter Mühe sein officielles Gewissen beschwichtigt zu haben und des drückenden Alpes der „neuen Musik" ledig zu sein. Mit der Gemüthlichkeit heimischen Phlegma's erwiderte er Jedem, der ihm von Schumann, Berlioz, Wagner und der schandvollen Nichtbeachtung ihrer Werke in München zu reden anfing: „Wir haben's ja probirt. Es geht halt nicht. Man findet hier kein Gefallen daran. Unsere Münchner lieben halt nur die gute klassische Musik."

Ein Ausspruch, dem allerdings eine partielle negative Wahrheit innewohnt, wenn man bedenkt, wie oft die Münchner trotz aller Ueberschätzung ihres Lachner die Ungenießbarkeit seiner Compositionen factisch ausgesprochen haben.

Wir haben die tragische Schuld sehr weitläufig erzählt, können uns aber bei der Buße um so kürzer fassen.

Diesem selben Franz Lachner, der im Herbst 1852 Wagner's Tannhäuserouvertüre unter seiner Leitung in München durchfallen ließ, wurde im Frühjahre des laufenden Jahres die ehrende Erlaubniß gegeben, seine neue Symphonie im Leipziger Gewandhaus dirigiren zu dürfen. Lachner kam, dirigirte und — brachte sein Werk dem Meister auch keine Ehre —

so rettete doch der Meister sein Werk durch seine Anwesenheit vor allzuschnöder Aufnahme seitens einer entrüsteten Zuhörerschaft. Das Leipziger Publikum erinnert sich jenes denkwürdigen Abendes gewiß eben so sehr, als Lachner diesen düstren Schatten seines Ruhmes zu vergessen gesucht haben wird. Die gesammte Kritik sprach sich mit einstimmiger Schonungslosigkeit aus über die Münchner Schnaderhüpferl-Symphonie, so genannt von dem Trio im Scherzo, wo drei Flöten einen allerdings, wenn man will, „klassischen" Jodler beginnen. Denkwürdig aber war der Abend nicht sowohl durch das Fiasko einer Symphonie — als durch den Triumph ohne Gleichen, den die „Romantik" in der Person „Richard Wagner's" (Einleitung und dritte Scene des ersten Actes vom Lohengrin) zum ersten Male auf einem Boden feierte, wo die „Classicität" jedenfalls in glanzvollerer und frischerer Blüthe von jeher gestanden hatte, als die in dem Münchner Treibhause aufgezogene sich rühmen konnte. Franz Lachner's tragische Sühne mußte sich noch erhöhen, als er bei seinem Falle und dem gleichzeitigen Triumphe Wagner's in Leipzig sich erinnern konnte, daß ebendaselbst früher gleichfalls — doch wir wollen kein Bourbonengedächtniß an den Tag legen.

Man wird uns vielleicht ungerechter Härte zeihen, daß wir alle unsere Empörung über die künstlerische Verknöcherung München's in den Vorwürfen concentriren, welche wir einem einzigen schuldigen Haupte entgegenschleudern. Wir geben aber nur dies Eine zu bedenken: Generalmusikdirector Franz Lachner ist eben musikalischer Autokrat von Süddeutschland, seine Macht und seine Autorität sind auf eine Weise befestigt, daß er unendlich viel Vortreffliches mit den gegebenen Mitteln zu leisten vermöchte, wenn er nur wollte. Er will aber eben nicht; warum, ist unschwer zu errathen. Er will den vorhandenen, stationären Zustand aufrecht erhalten und setzt allem Neuen eine chinesische Widerstandszähigkeit entgegen. Ist es da zu verwundern, wenn bei einem ohnedies durch seinen sinnlichen Materialismus unsinnlicher Kunst abholden Volke die musikalische Versumpfung eine unsondirbare Tiefe erreicht hat? Von Berlioz und Wagner zu geschweigen — aber selbst Schumann und Gade sind kaum dem Namen nach bei den Meistern gekannt — in den Musikalienhandlungen sucht man vergebens nach ihren Werken. — Das kleine Städtchen Winterthur in der Schweiz, wo der geistvolle Theodor Kirchner und der begabte Carl Eschmann ein von reichstem Erfolge begleitetes künstlerisches Wirken entfalten, kann sich eines so ächten und innerlichen musikalischen Lebens rühmen, als München, wenn es auf seinem Wege, oder vielmehr auf seinem Stuhle beharrt, nie erreichen wird. Winterthur ist um mehrere Decennien München voraus und ein musikalisches Aranjuez gegen dieses todte Madrid. Wir übertreiben nicht.

Der galvanisirte Musikleichnam München's wird von den Zungen der Presse natürlich! als die inkarnirte Schönheit gepriesen. Die Thätigkeit des Augsburgers Riehl ist bekannt, auch seine Beliebtheit und Autorität. Er ist ein Tausendkünstler, ein Allerweltsmann. Er weiß es zu vereinigen, wie man die unmusikalischen Gebildeten zu gleicher Zeit mit den ungebildeten musikalischen Handwerkern befriedigt. An die musikalischen Intelligenten allein denkt er nicht. Vielleicht schreibt er eben blos für Baiern. Selten läßt er eine Gelegenheit vorübergehen, wo er das Recht des Marsyas, den Apoll schinden zu dürfen, nicht vertheidigte und nicht ein Zetergeschrei erhebt, wenn Apollo des Marsyas müde, diesem einmal Eins abzugeben sich zur Nothwehr gestattet. In keinem Punkte ist die „Allgemeine Augsburger Zeitung" patriotischer, blauweißer, als in der musikalischen Chronik Münchens. Da wird den Abonenten in allen Weltgegenden weiß gemacht, daß München nicht blos Skulptur- sondern auch Musik-Isarathen ist. Und Hr. Riehl mit seiner gewandten Feder und seiner zu besseren Zwecken verwendbaren intelligenten Raschheit, giebt heute den Prediger ab, morgen den Clown (wir erinnern an das Karlsruher Musikfest). Sein steter Refrain „que tout est pour le mieux dans le meilleur des Munic's possibles" beirrt uns aber nicht mehr.

In der kürzlich in München stattgefundenen Aufführung der Beethoven'schen Missa solennis (D-Dur), einem sehr dankenswerthen musikalischen Ereignisse, erblicken wir eine erste positive Frucht jener „süddeutschen Opposition" die wir, allem Pessimismus feind, bereits in der Einleitung als ein erfreuliches Lebenszeichen quand même der erstarrten Körper schwäbischen Musiktreibens signalisiren zu können glaubten, und zwar eine recht genießbare Frucht. Daß es aber hauptsächlich die „Opposition" gegen die Zukunftsmusiker ist, welche sie erzeugt hat, erhellt aus dem naiven Referate der „Augsburger Allgemeinen", auf das wir hiermit verweisen. Liszt führt bei seinen Musikfesten stets die 9te Symphonie von Beethoven auf; (deren Ignorirung man sich denn doch vielleicht in München gelegentlich schämt) man verwirft die neunte Symphonie und giebt ihr einen Gegenpabst in der Messe, zu deren Aufführung Liszt allerdings noch keine Gelegenheit hatte. Wie kindlich, zwei sich so verwandte und ebenbürtige Kunstwerke tendenziös einander entgegenzustellen! Immerhin. Wenn die „süddeutsche Opposition" in diesem,

unserem Sinne weiterhin thätig sein wird, so werden wir uns bald nicht mehr gegnerisch zu einander verhalten. Wir zweifeln aber daran. Dieses Fortschreiten wäre Selbstvernichtung, die will man nicht und es würde eben ein Wieder-Aufleben der dortigen Kunstzustände im Sinne der neuen Zeit, oder der „Zukunft" oder der „Neuromantik", wie unsere Gegner sagen, nur durch diese Selbstvernichtung ermöglicht werden können. Franz Lachner wird sich nicht zum Sardanapal montiren; die endliche Entfernung des musikalischen Chefs von seinem Posten ist aber die hauptsächliche conditio sine qua non, wenn dieser Posten für uns kein verlorner bleiben soll. Zum zweiten Kapellmeister, um die erledigte Stelle Ignatz Lachner's zu besetzen, wird man, dessen sind wir sicher, nur einen geborenen Krüppel oder Einen, der sich freiwillig Hände und Füße binden läßt, erwählen.

Für den Augenblick können wir also nur hoffnungslos von München scheiden, trotz der neulichen Aufführung von Beethoven's Missa solennis und gehen weiter, uns einmal im Mikrokosmus, in Stuttgart umzuschauen.

Peltast.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipzig. Das erste Abonnement-Quartett fand am 21sten November im Saale des Gewandhauses statt. Das Programm war ein reichhaltiges und sehr gewähltes: Quartett für Streichinstrumente von Beethoven (A-Dur), vorgetragen von den HH. Röntgen, Haubold, Herrmann und Grützmacher; Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente von R. Schumann vorgetragen von Frl. Marie Wieck und den HH. Concertmstr. David, Röntgen, Herrmann und Wittmann. Zweiter Theil: Großes Quartett für Streichinstrumente von Fr. Schubert (D-Moll, nachgelassenes Werk) vorgetragen von den HH. David, Röntgen, Herrmann und Kapellmstr. Rietz; Variations harmoniques für Pianofortesolo von Händel, vorgetragen von Frl. Marie Wieck. — Diese sämmtlichen Werke wurden trefflich ausgeführt und wenn hin und wieder bei einzelnen Streichinstrumenten kleine Versehen vorkamen, so entschädigte für diese unbedeutenden, durch die theilweise große Schwierigkeit der Werke zu entschuldigenden Mängel die Liebe und Begeisterung der Mitwirkenden reichlich. Frl. Marie Wieck löste ihre sehr schwierige Aufgabe in dem Schumann'schen Quintett vollkommen entsprechend. Nicht allein die technische Ausführung war durchaus trefflich, sie hatte das geniale Werk auch der Intention des Componisten gemäß aufgefaßt und wiedergegeben. Sehr interessant war ihr Vortrag der Händel'schen Variationen, nur scheinen sich für dergleichen Werke — namentlich wegen der figurirten Bässe — die modernen sehr volltönenden Instrumente weniger zu eigen. Auf einem dünner und weniger stark klingenden Instrumente — etwa auf einem Pianino — würden unserer Ansicht nach Claviercompositionen der älteren Zeit noch klarer zur Darstellung kommen können. —

Das zweite Concert der Euterpe brachte an Orchesterwerken die Ouvertüre zu „Medea" von Cherubini und die heroische Symphonie von Beethoven, welche beide sehr brav ausgeführt wurden, besonders das letztere Werk. — In Hrn. Ad. Köckert aus Prag lernten wir einen trefflichen Violinisten mit ausgezeichneter Technik und wirklichem Talent kennen. Er spielte das Concert in A-Moll (Op. 21) von Molique und Variationen über ein Thema aus „Lucia di Lamermoor" eigener Composition. Das Molique'sche Concert bietet ungewöhnliche Schwierigkeiten dar, welche Hr. Köckert jedoch leicht überwandt. Es bot ihm diese Composition auch hinreichende Gelegenheit dar, sein Auffassungstalent zu bethätigen. Die Variationen sind ein brillantes Virtuosenstück, darauf berechnet die technischen Vorzüge des Ausführenden in das glänzendste Licht zu setzen. Als solche nennen wir vorzüglich ein sehr schönes Staccato, große Sauberkeit in den Doppelgriffen und Terzen und Sexten-Passagen, sowie Bravour und Eleganz in den schwierigsten Verzierungen und Läufern. — Hr. Schneider, welcher die Gesangsvorträge für dieses Concert übernommen hatte, wurde durch eine gleichzeitige Vorstellung des „Tannhäuser" im Theater für diesmal verhindert in der Euterpe zu singen. Es hatte deshalb Frl. Koch die Güte gehabt, schnell für ihn einzutreten. Sie sang eine neue Concertarie von A. F. Riccius — ein im ernsten Style gehaltenes, für die Sängerin dankbares und dem Sinne der Textworte entsprechendes Musikstück — und die Lieder: „Sonntagslied" von Mendelssohn, „Die Soldatenbraut" und „Frühlingsnacht" von Schumann. Die gute Aufnahme, welche Frl. Koch bei ihrem ersten Auftreten gefunden hatte, schien sie von ihrer früheren Befangenheit etwas befreit zu haben. Es ward ihr demnach möglich, ihre schönen natürlichen Mittel noch mehr zur Geltung zu bringen und die bei ihrem ersten Auftreten bemerkbar gewesenen Unreinheiten zu vermeiden. Sie fand auch diesmal wieder reichen und wohlverdienten Beifall. —

Im siebenten Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses am 24sten Novbr. hörten wir: Symphonie (Nr. 2, D-Moll) von Onslow; Cavatine aus „Euryanthe" gesungen von Frl. Marie Carus; Concert für die Violine von Beethoven, vorgetr. von Hrn. Ferd. Laub aus Weimar; im zweiten Theile: Ouvertüre zu „Anacreon" von Cherubini; Arie aus dem Barbier von Sevilla", gesungen von Frl. Marie Carus; Rondo-Papageno von Ernst, vorgetragen von Hrn. Laub und Ouvertüre zu „Leonore" (Nr. 2) von Beethoven. — Die Symphonie von Onslow, mit deren Aufführung man das Gedächtniß des am 3ten October dies. Jahres verstorbe-

nen Componisten feierte, sprach nur im ersten und zweiten Satze an. das Scherzo und Finale gingen trotz der gelungenen Ausführung ziemlich kalt vorüber. Die beiden Ouvertüren wurden vom Orchester sehr lobenswerth wiedergegeben; besonders lebhaften Beifall erhielt die Ouvertüre von Cherubini. — Frl. Carus, eine frühere Schülerin des hiesigen Conservatoriums, die später und bis jetzt ihre Studien in Paris weiter fortsetzte, hatte mit den beiden genannten Arien keine ganz glückliche Wahl getroffen, denn beide gingen nach verschiedenen Seiten hin über ihre Kräfte, wenn ihr auch die von Weber besser gelang, als die Rossinische. Freilich müssen wir in Anschlag bringen, daß dies Mal ihre Leistungen jedenfalls durch die bei einem ersten Auftreten unvermeidliche Befangenheit beeinträchtigt waren. Frl. Carus hat eine zwar nicht große aber in der mittleren Stimmlage sehr wohlklingende und gesunde Stimme. Ihre tiefen Töne sind weniger metallreich, ihre ganz hohen sichtbar nur das Product vieler, vielleicht angestrengter Uebungen. Ihre Gesangsbildung verdient Anerkennung, scheint aber noch nicht vollständig fertig zu sein. Talent und Streben sind Frl. Carus jedenfalls nachzurühmen. — Hr. Laub, der schon bei seinem Auftreten in voriger Saison so entschiedenen Beifall fand, bewährte sich auch diesmal als ein hervorragender Künstler auf seinem Instrumente. In dem Beethoven'schen Concert bewies er, wie sehr er es versteht, den geistigen Inhalt eines so tief empfundenen Werkes entsprechend zu reproduciren. Sein Spiel gewährte hier einen hohen, seltenen Genuß. Seine enorme technische Fertigkeit legte er besonders in dem „Rondo-Papageno" dar, eine sehr auf äußere Effecte berechnete, an Spielereien überreiche Composition. Der Beifall, den der ausgezeichnete Künstler fand, war ein wahrhaft enthusiastischer.

F. G.

Halle. Im Laufe des November fanden hier die beiden ersten Concerte der Berg- und Museumgesellschaft statt. An Orchestersachen kamen zur Aufführung: die vierte Symphonie von Niels W. Gade, die zweite Symphonie von Beethoven, die Ouvertüre zur „Medea" von Cherubini und die Ouvertüre zur „schönen Melusine" von Mendelssohn. Die Ausführung der angeführten Werke war abgerundet und zeugte von hingebendem Verständniß; namentlich verdient dies Lob die Wiedergabe der überaus schönen, anmuthigen Symphonie von Gade. — In beiden Concerten erfreute Frl. Hilda Sandels aus Stockholm, eine Schülerin der Frau Dr. Schäfer in Leipzig, das hiesige Publikum mit ihren höchst anerkennenswerthen Leistungen. Edle Tonbildung, Sicherheit der Intonation, nicht gewöhnliche Kehlfertigkeit, so wie eine durchaus verständnißvolle Auffassung sind die hervorstechensten Eigenschaften der jungen Sängerin, die, weil sie heut zu Tage nicht allzu häufig sind, derselben eine erfolgreiche Zukunft sichern werden. — An Virtuosenleistungen brachten die Concerte Vorträge der HH. Röntgen und Grützmacher. Beide Künstler sind in Leipzig hinlänglich bekannt und gewürdigt, so daß wir ein besonderes Lob auszusprechen unsererseits für überflüssig erachten.

Tagesgeschichte.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 20sten Novbr. ging in Stuttgart die neue Oper von Lindpaintner „die Korsen" zum ersten Mal über die Bühne.

Auszeichnungen, Beförderungen. Unser Mitarbeiter, Dr. Klitzsch, der bis jetzt Gymnasiallehrer in Zwickau war, hat diese Stellung vor Kurzem aufgegeben, und ist zum Musikdirector und Organist daselbst ernannt worden.

Todesfälle. Dessau, 24ster November. Gestern Abend ½8 Uhr starb hier im fast vollendeten 68sten Lebensjahre unser berühmter Dr. Fr. Schneider, Herzoglich Anhalt-Dessauischer Hofcapellmeister, Ritter des Anh. Hausordens „Albrecht des Bären", des Rothen Adler-, Danebrog- und des Sächs. Ernestinischen Hausordens, Mitglied der Königl. Preuß. Akademie der Künste, der Königl. Schwed. Musikakademie zu Stockholm 2c. Fr. Schneider war geboren den 3ten Januar 1786 zu Walthersdorf in der Oberlausitz. Merkwürdig und ominös war ein Ereigniß an seinem letzten Geburtstage, wo ihm mit Fackeln ein Gesang vor dem Hause gebracht wurde. In dem nämlichen Augenblick, wo der Kammersänger Krüger dem Gefeierten den silbernen Tactstab in die Hand legte, um mit diesem sogleich eines seiner bekannten Männerlieder zu dirigiren, entglitt derselbe in den Sand.

Vermischtes.

Leipzig. Berlioz ist vorige Woche angekommen. Die erste Aufführung seiner Compositionen fand im 8ten Abonnementconcert am 1sten Decemb. Statt. So ist endlich der seit einer langen Reihe von Jahren in dies. Bl. immer vergeblich ausgesprochene Wunsch erfüllt, und in dem Repertoir der Gewandhausconcerte eine wesentliche Lücke ergänzt. — Auch Frl. Kathinka Evers ist angekommen; sie wird im Theater auftreten, und auch im Abonnementconcert singen.

Wagner's Tannhäuser ist in letzter Zeit neu gegeben worden in Cöln und in Königsberg, an beiden Orten mit größtem Erfolg.

Vor Kurzem fand in Berlin eine öffentliche Prüfung der Zöglinge des Conservatoriums der HH. Kullak, Marx und Stern Statt. Die Productionen fanden große Anerkennung.

Thalberg ist beauftragt, zur Vermählung des Kaisers von Oesterreich eine Oper zu componiren.

Die Oper „Rübezahl" von Puttlitz und Flotow ist in Frankfurt a. M. gegeben worden.

Der Componist **Robert Volkmann** in Pesth, ein geborener Sachse, auf dessen Talent **Th. Uhlig** zuerst in diesem Bl. und später **H. v. Bülow** in Pesther und Wiener Blättern in enthusiastischer Sprache aufmerksam gemacht hatte, hat ganz kürzlich in Wien einen verdienten Erfolg gefeiert. Am 20sten dieses Monats wurde in einer der **Hellmesberger**'schen Quartettsoiréen sein **G-Moll-Quartett** zur Aufführung gebracht und mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen; als die Nachricht von der Anwesenheit des Componisten sich im Saale verbreitet hatte, wurde dieser schließlich unter stürmischem Jubel hervorgerufen.

Aus Berliner Zeitungen entnehmen wir, daß **H. v. Bülow** daselbst seit einigen Tagen verweilt und ein am 3ten December stattfindendes Concert des Frauenvereines zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung mit seiner Mitwirkung unterstützen wird. Frau **Schlegel-Köster** und der Tenorist **Formes** so wie der **Stern**'sche **Gesangverein** mit Mendelssohn's Lorelei-Finale und Chören aus Taubert's „Medea" figuriren außerdem auf dem Concertprogramme. Die Stücke, welche **H. v. Bülow** sich zum Vortrage erwählt hat, bestehen in dem für Berlin noch neuen B-Moll-Trio von **Robert Volkmann**, ferner in **Franz Liszt**'s Paraphrase des bekannten Marsches aus Tannhäuser, und einer ungarischen Rhapsodie desselben Meisters.

Jenny Lind ist in einer Soirée der HH. Goldschmidt, Schubert und Kummer in Dresden wieder öffentlich aufgetreten.

Zur Beilage. Wir geben zu dieser Nummer aus einer größeren Sammlung: **Deutsche Sprüchwörter**, **Charakterstücke für Pianoforte**, von **Theodor Hentschel**, ein Stück: „**Wein lehrt lallen**". Der Componist ist Chordirector am Leipziger Stadttheater.

D. Red.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Choräle.

Wilhelm Prange, Sammlung von 172 Choralmelodien mit untergelegten Urtexten, Angabe der alten Kirchentonarten und zahlreichen Parallel-Melodien. Zum Gebrauche für Cantoren, Seminaristen und Schulpräparanten. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Eisleben, Kuhnt. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Es zeigt sich in diesem Werkchen ein inniges Vertrautsein des Herausgebers mit seinem Stoffe. Die Choralmelodien werden in ihrer ursprünglichen Reinheit gegeben, stehen in engem Zusammenhange mit dem Inhalt der Texteswortе und gewähren daher auch jedem denkenden Musiker Interesse. Den auf dem Titel angegebenen Zweck erfüllte die Sammlung vollkommen; sie sei daher bestens empfohlen.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

J. C. Keßler, Op. 50. Zwei geistliche Gesänge für Männerchor mit Begleitung von 1 Trompete, 3 Posaunen, 1 Ophicleide und Pauken oder des Pianoforte. Lemberg, K. Wild. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr.

Der Componist hat dieses Werk dem Andenken Mendelssohn's gewidmet und sagt in einer Anmerkung, daß er dasselbe schon im Jahre 1847, dem Todesjahre Mendelssohn's geschrieben, erst jetzt aber einen Verleger und so Gelegenheit gefunden habe, seine Verehrung für den großen Meister an den Tag zu legen. — Die beiden Gesänge sind der Chor aus Schiller's „Tell": „Rasch tritt der Tod den Menschen an" und: „Im Arm der Liebe ruht sich's wohl, wohl auch im Schoß der Erde" von Bürger. Diesen Texten entsprechend ist die Musik ernst und würdig gehalten und wird — namentlich mit Begleitung der Messing- und Schlag-Instrumente vorgetragen — von erhebender und ergreifender Wirkung sein und besonders ist der erste Gesang von bedeutendem Effect. Ob aber der in diesem, Seite 5 der Partitur vorgeschriebene Schlag der großen Trommel und der Becken hier am Platze ist und den Effect heben kann, möchten wir bezweifeln. Bei einer Aufführung würden wir als Dirigent diesen Knall-Effect entschieden weglassen.

Für die Orgel.

F. W. Koch, Op. 7. Sechs kleine Orgelstücke. Magdeburg, Heinrichshofen. 5 Sgr.

Die hier gegebenen kleinen Orgelstücke sind gut erfunden und mit Sachkenntniß geschrieben. Zur Uebung sowohl als auch zum Gebrauche beim Gottesdienst sind sie zu empfehlen.

Concertmusik.

Concertstücke für Pianoforte solo.

J. Lafont, Op. 29. La Jolie. Etude de Concert pour Piano. **Wien, Mechetti.** 15 Ngr.

Es giebt dies ansprechende und mit genauester Kenntniß des Instruments geschriebene Musikstück einem Virtuosen hinreichende Gelegenheit seine Kunstfertigkeit zu zeigen. Wenn auch der Eindruck dieser Etüde kein nachhaltiger ist, so ist sie dem vielen Faden und Unbedeutenden gegenüber, was selbst in großen Concerten gutwillig hingenommen wird, selbst nicht unwürdig auf einem Concertprogramm zu stehen — so lange diese Programme eben noch so, wie gegenwärtig, beschaffen sind.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

J. C. Keßler, Chansonette de berceau pour le Piano. **Lemberg, K. Wild.** 15 Kr. C.M.

Ein reizendes Salonstück, das nicht allein den Dilettanten, sondern auch den Künstler von Fach befriedigen wird. Die Schwierigkeiten sind nicht bedeutend, und jeder nur einigermaßen gebildete Pianist, wenn er sonst mit Verständniß und Gefühl vorzutragen versteht, kann sich und Andere mit diesem Tonstück erfreuen.

Gustav Satter, 2 Sonates caractéristiques pour Piano. (Nr. 3 et 4 des Sonates pour Piano.) **Wien, Mechetti. 3tes u. 4tes Heft,** à 25 Ngr.

Die ersten beiden Sonaten des Hrn. Satter sind bereits in diesen Blättern besprochen und keineswegs als nur einigermaßen genügend bezeichnet worden. Die vorliegenden sind nicht um ein Haar besser. Es sind unreife Ergüsse eines jedenfalls höchst unbedeutenden Talentes, das mit hohlen und abgedroschenen Phrasen die innere Leerheit zu verdecken sucht. Man könnte den Musikstudirenden an diesen Sonaten sehr deutlich zeigen, wie eine Sonate eben nicht sein darf — das ist aber auch der einzige Nutzen, den diese Producte allenfalls gewähren würden.

W. A. Mozart, Sonaten für Pianoforte. Neue Ausgabe mit Benutzung zuverlässiger Quellen redigirt von G. Nottebohm. Wien, Mechetti. Nr. 1 u. 2 (C-Dur u. A-Dur) à 45 Kr., Nr. 3 u. 4 (F-Dur u. B-Dur) à 1 Fl. C.M.

Eine sehr schön ausgestattete und mit der größten Sorgfalt veranstaltete Ausgabe der Mozart'schen Sonaten, welche wir auf das Angelegentlichste empfehlen können.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Florian Miladowski, Sonate pour Piano à 4 mains. **Wien, Mechetti.** 1 Thlr.

Diese Sonate ist von einem guten Claviergeiste beseelt, hinsichtlich des musikalischen Inhalts zwar nicht höhere Intentionen anstrebend, aber doch einen besseren Sinn beurkundend, als bloße modische Unterhaltung. Die technische Behandlung ist dem Instrumente angemessen, daher ist die Sonate für instructive Zwecke mit gutem Erfolg zu gebrauchen. Sie zerfällt in drei Sätze. Der erste Satz ist namentlich gut durchgearbeitet, wenn auch seine Motive nicht besonders musikalischen Reiz haben. Das Scherzo ist von charakteristischer Haltung und hat frisches Leben, welches sich im Finale noch steigert. Es fließt so recht in einem Gusse dahin und erhebt sich auch zu gewinnenderem Melodiereiz. Für den oben angedeuteten Zweck ist die Sonate sehr zu empfehlen.

E. K.

W. A. Mozart, Adagio aus einer Sonate für Clavier und Violine, für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von J. W. H. Leydel. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Das vorliegende Arrangement ist mit Geschick und Geschmack gemacht. Die technischen Schwierigkeiten sind sehr gering, so daß dasselbe für schon etwas weiter vorgeschrittene Schüler zur Uebung und Geschmacksbildung brauchbar ist.

Lieder und Gesänge.

W. Tschirch, Op. 30. **Vier Lieder für eine Baßstimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen.** 15 Sgr.

Der Componist giebt in diesem Hefte ansprechende und einfache Gesänge, die bei aller Anspruchslosigkeit doch mehr musikalischen Kern haben, als viele mit Prätention auftretende derartige Werke. Der Charakter der Lieder ist größtentheils elegischer Natur, und nur das zweite, „Zu jeder Tageszeit", ein Weinlied aus „Gesellige Lust" von Reinick, ist heiter: es spricht sich in ihm ein gesunder und liebenswürdiger Humor aus. Die übrigen Lieder: „die wahre Liebe", „das blaue Auge" von Ida v. Düringsfeld und „Heimath" von Joseph Mendelssohn sind, wie schon erwähnt, ernst gehalten, sind aber doch weit entfernt von der krankhaften Sentimentalität, zu der ein Componist bei so zarten und schwärmerischen Texten leicht verleitet werden kann. Wie sich von Tschirch erwarten ließ, ist die Form mit großer Gewandtheit gehandhabt und nur einige nicht recht durch den Sinn der Gedichte motivirte Textwiederholungen hätten wir hinweggewünscht. Die Singstimme ist sehr sangbar gesetzt, die Begleitung sehr einfach, ohne trivial zu werden. Es giebt der guten Gesänge für Baßstimme nicht allzu viele, es werden daher diese Lieder den betreffenden Sängern um so willkommener sein.

Instructives.

Für Pianoforte.

Aloys Schmitt, Op. 114 a u. b. Methode des Clavierspiels. Eine planmäßig geordnete Sammlung von Tonstücken zur stufenweisen Ausbildung der

Fingerfertigkeit und des Geschmacks. Heft 1. Erste Stufe, enthält Uebungsstücke für den ersten Anfang im Pianofortespiel, mit einem erläuternden Vorwort von Hermann Hilliger. Heft 2. Uebungsstücke für das Pianoforte. Offenbach, André. Heft 1. 2 Fl. 24 Kr. Heft 2. 2 Fl.

Die Zahl der instructiven Sachen für den ersten Unterricht auf dem Pianoforte ist bereits so groß geworden, daß es manchem Lehrer schwer werden dürfte, eine angemessene Wahl zu treffen. Bunt durcheinander erscheint Gutes und Schlechtes. Hat nun der Lehrer nicht selbst so viel Blick, daß er das Richtige herausgreift, so darf es nicht Wunder nehmen, wenn sich der erste Unterricht Jahrelang ohne Erfolg hinschleppt. Daß die Methode des Hrn. Al. Schmitt eine sehr gute sei und seine zu instructiven Zwecken geschriebenen Stücke eine größere Berücksichtigung als viele ihresgleichen verdienen, ist bei Anzeige eines früheren instructiven Werkes des Verfassers bereits in ds. Bl. erwähnt worden. Freilich muß aber auch der Lehrer selbst mit tüchtigen Kenntnissen und redlichem Streben, mit Tact, Gewissenhaftigkeit und Strenge ausgerüstet sein, um dem nachzukommen, was erzielt werden soll. Was helfen gute Stücke, wenn der Lehrer sie nicht zu gebrauchen versteht. — Das vorliegende Werk geht insofern einen von der gewöhnlichen Bahn abweichenden Weg, als Al. Schmitt seine Stücke so eingerichtet hat, daß der Schüler den Fingersatz selbst wählen muß. Durch ein solch' Verfahren werde der Schüler genöthigt, über die Wahl der Finger selbst nachzudenken, sein Urtheil zu bilden und sich selbst zu helfen. Und in der That sind die ersten Anfangsstücke so beschaffen, daß sie in ihrer Abweichung von den üblichen instructiven Sachen zweckfördernder erscheinen. Es ist jedoch hierbei zu bemerken, daß es in vielen Fällen nothwendig erscheint, dem anfangenden Schüler den Fingersatz vorzuschreiben, wenn man bedenkt, wie schwer es manchem wird, ohne Wegweiser bei der Selbstübung mit Erfolg zu üben. Nach den ersten 47 Stücken erhält der Schüler, wenn er sich die nöthigen Vorkenntnisse und die erforderlichen Mittel dazu erworben hat, schöne Stücke zu spielen. Von hier an kann der Lehrer Tonstücke anderer guter Meister einschieben, vorausgesetzt, daß er durch die früheren sich vollkommen fähig dazu gemacht hat. Auffällig dürfte es erscheinen, daß der Schüler gleich beim ersten Anfang zwei verschiedene Schlüssel spielen soll. Jedenfalls ist das etwas gewagt, da die fortwährende Verwechslung, wie die Erfahrung lehrt, dem Schüler im Fortschreiten in der Technik hinderlich und längere Zeit es dauert, bis er in beiden Schlüsseln sattelfest ist. Es verdient aber die Herausgabe dieses Werkes die Beachtung der Clavierlehrer, indem sämmtliche Stücke darin so practisch und zweckfördernd eingerichtet sind, daß unter guter Leitung der Schüler auf einem sichern Wege zum Ziele gelangen muß. Vorzügliche Beachtung verdient auch das Vorwort von Hermann Hilliger, welches treffliche Winke und Andeutungen über die Schmitt'sche Methode an die Hand giebt.

E. K.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien.

Im Verlage von ***Chr. Bachmann*** in Hannover erschien:

Ander, Alois, Das Alphorn. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Horn oder Violoncello. 15 Sgr.

Beethoven, L. van, Sonaten für Pianoforte und Violine. Neue Ausgabe. Op. 5. Nr. 1. 1 Thlr. 5 Sgr. Op. 12. Nr. 2, 3. à 22½ Sgr.

Brunner, C. T., Der kleine Pianoforteschüler. Eine praktische Clavierschule, enthaltend: Vorübungen im Umfang von fünf Tönen, Tonleitern, Fingerübungen und stufenweis fortschreitende kleine Stücke. Op. 246. Heft 2, 3. à 15 Sgr. 1 Thlr.

Crivelli, D. F., Die Kunst des Gesages, dargestellt als ein grammatikalisches System, die philosophischen Gründe enthaltend, nach welchen die Entwickelung des Organismus und die Cultivirung der Stimme zu leiten sei, vermittelst der Uebungen von fortschreitenden Scalen, Uebungen in den Verzierungen und Solfeggien. 2 Thlr. 20 Sgr.
Hieraus die Solfeggien. Heft 1. 1 Thlr. 5 Sgr.

Oberthür, Carl, 24 brillante Fantasien über Nationallieder aller Völker. à Nr. 10 Sgr.
Nr. 1. Norwegen. Nr. 3. Dänemark. Nr. 4. Russland. Nr. 6. Preussen. Nr. 7. Polen. Nr. 10. Oesterreich. Nr. 11. Ungarn. Nr. 21. Holland. Nr. 24. England.

Raff, Joseph Joachim, Aus der Schweitz. Fantastische Ekloge für Piano und Violine. Op. 57. 1 Thlr. 22½ Sgr.

Schmitt, Aloys, Sammlung von Tonstücken zu vier Händen für das Clavier:
Nr. 5. Sonate. 10 Sgr.

Struck, Chr., Das blinde Mädchen an seine Mutter. Lied für eine Alt- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4. 7½ Sgr.

Zech, J., Ständchen. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2. 7½ Sgr.

Bei ***G. Reichardt*** in Eisleben ist neu erschienen:

Practische Vorschule für das Orgelspiel. Pedal- und Manual-Uebungen von ***F. G. Klauer.*** Op. 15. 15 Sgr.

Im Verlag von ***Bruno Hinze*** in Leipzig erschien so eben:

Sangkönig Hiarne.

Ein nordisches Märchen
von
Adolf Stern.
breit 8. geh. ¼ Thlr.

Der Beifall, den die bisher in geachteten Journalen veröffentlichten Productionen des jungen Dichters bei der Lesewelt gefunden haben, lässt hoffen, dass sein erster Versuch einer grösseren, lyrisch epischen Dichtung eben so günstig aufgenommen werde.

Bei Unterzeichnetem erschien:

***Gassner*, Dr. F. S.,** (Grossherzogl. Bad. Hofmusik-Director), **Universal-Lexicon der Tonkunst.** Neue Hand-Ausgabe in 1 Bd. 116 Bogen. 4to. Mit Portraits.
Elegant brosch. 9 fl. 30 xr. = 5 Thlr. 21 Sgr.
Fein Halbfranz in Kalbleder oder roth engl. Leinwand mit reichster Vergoldung.
10 fl. 30 xr. = 6 Thlr. 9 Sgr.

Eine Reduction des grossen 7 Bde. starken Schilling'schen Lexicons auf einen Band, unbeschadet der Reichhaltigkeit des Stoffes.

Stuttgart, November 1853.

Franz Koehler.

Verkauf eines Geigencabinetts.

Am 9. Decbr. d. J. Nachmittags 3 Uhr sollen in der Wohnung des unterzeichneten Notars, 36 der Marktstr. in Hannover, **20 Geigen, 3 Bratschen, 1 Violoncell** (von *Valenzano*, *Maggini*, *Palaestriori*, *Stradivarius*, *Amatius*, *Stainer*, *Guadagnini*, *Piczurnius*, *Montagnano* und *Rugerii*) aus dem Nachlasse weil. Barons von Mazius öffentlich an den Meistbietenden gegen Baarzahlung verkauft werden. Vom 2.—9. December Morgens von 9—10 Uhr liegen die Instrumente zur Ansicht bereit. Cataloge sind auf frankirte Briefe zu erhalten durch die Hofmusikalienhandlung von A. Nagel zu Hannover, Herrn Friedr. Kistner zu Leipzig und durch

C. Hagemann, Dr. jur. u. Königl. Notar.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

DEUTSCHE SPRÜCHWÖRTER.
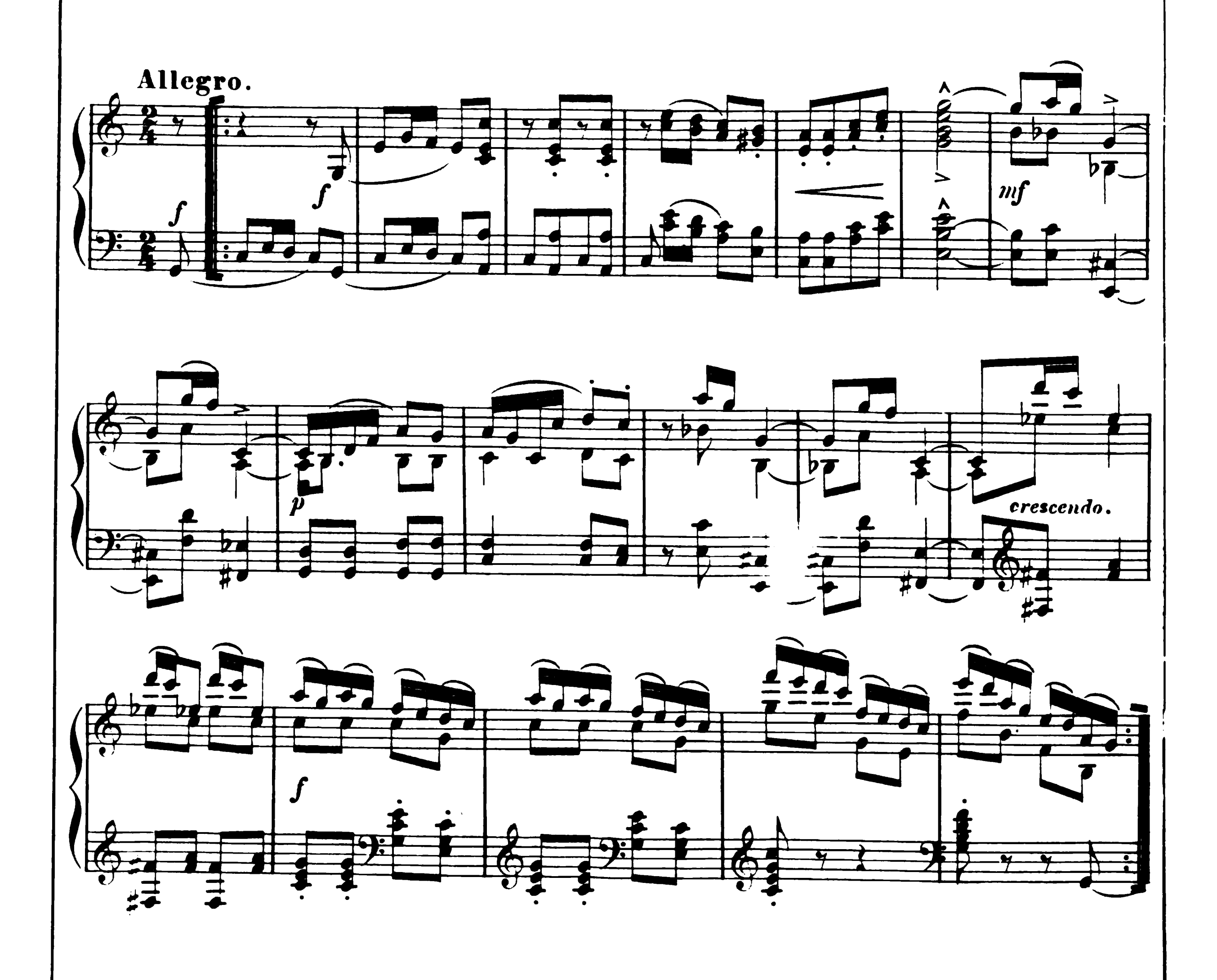
Charakterstücke für Pianoforte.

von
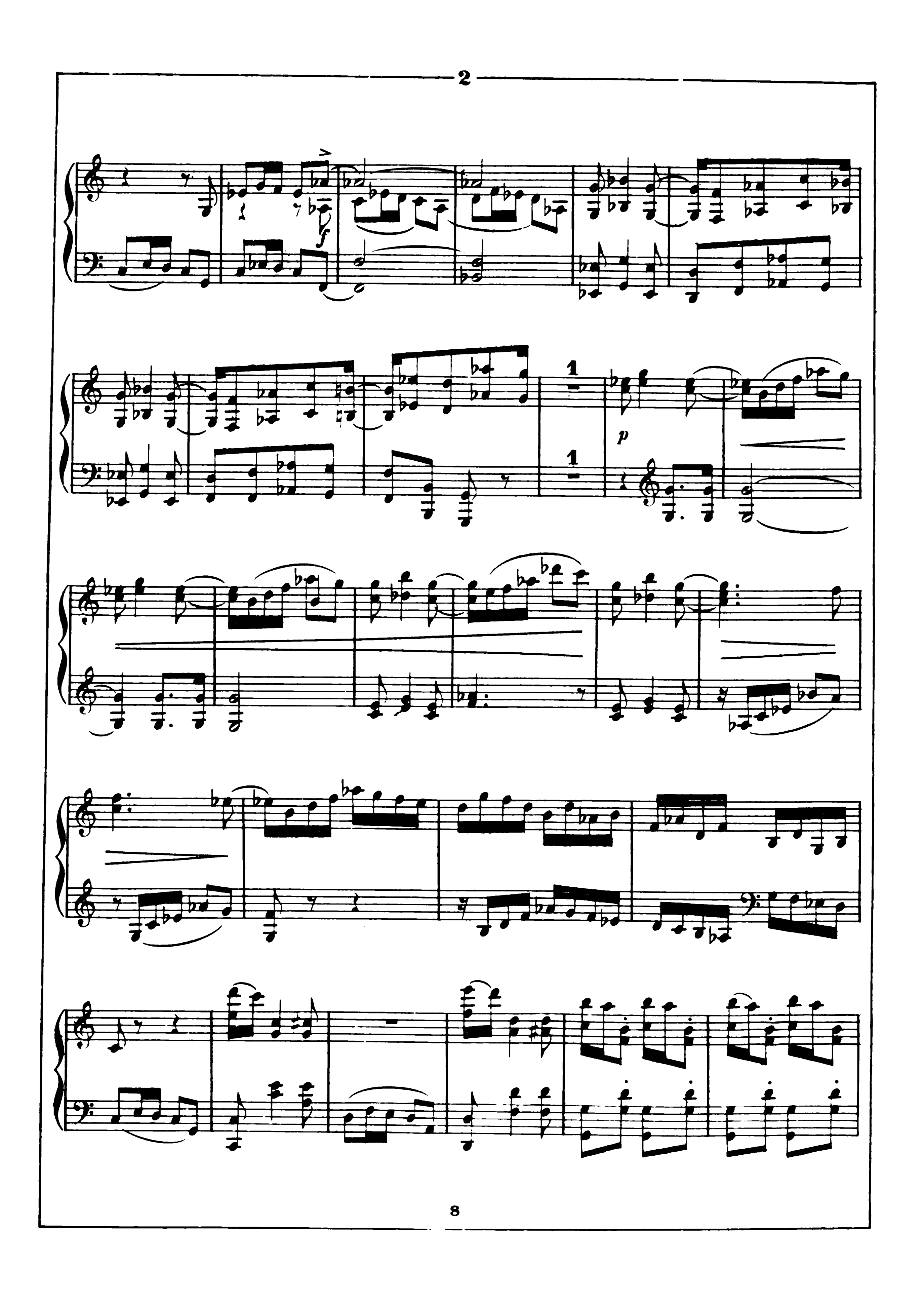
Theodor Hentschel.
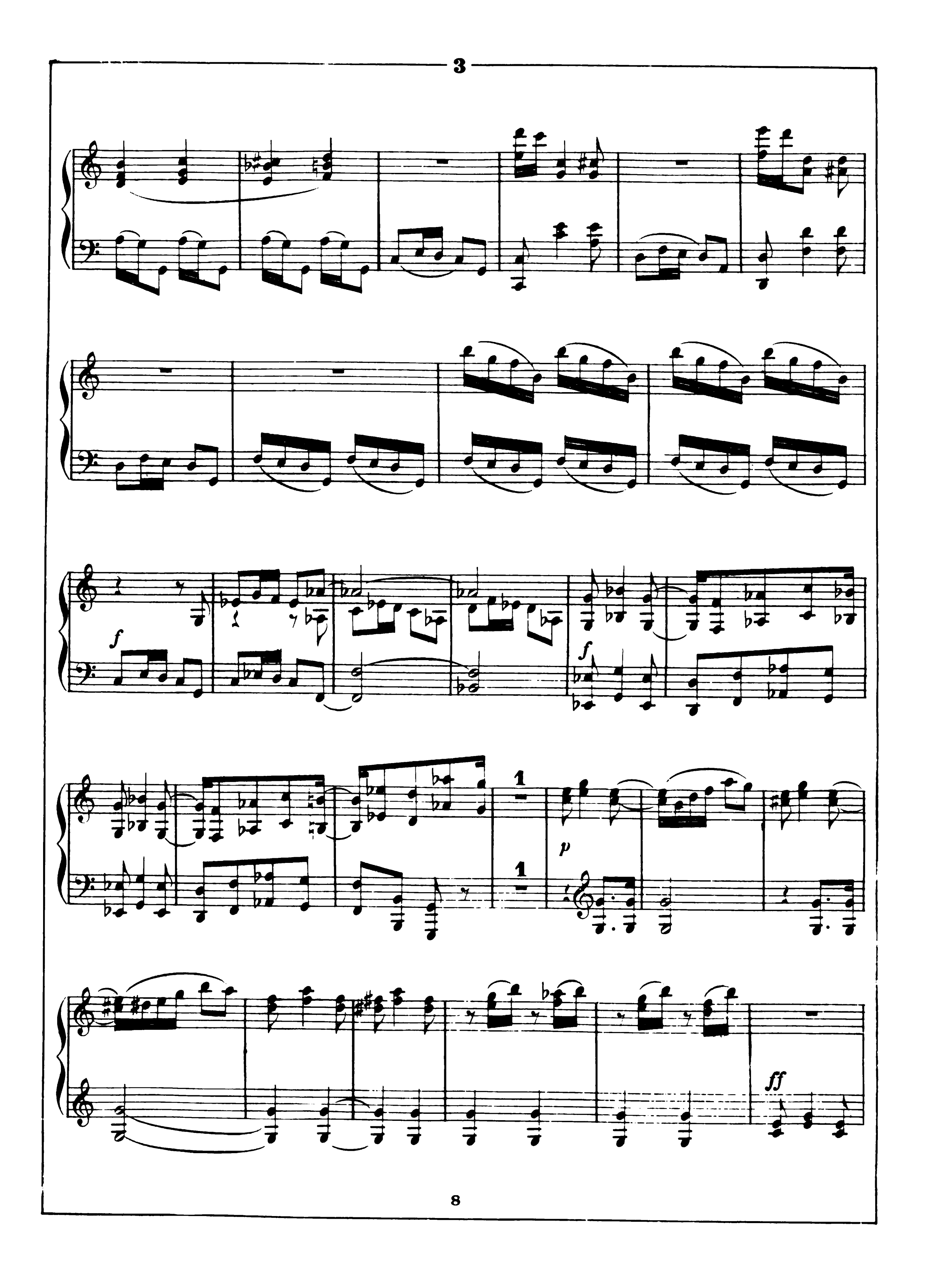
I.
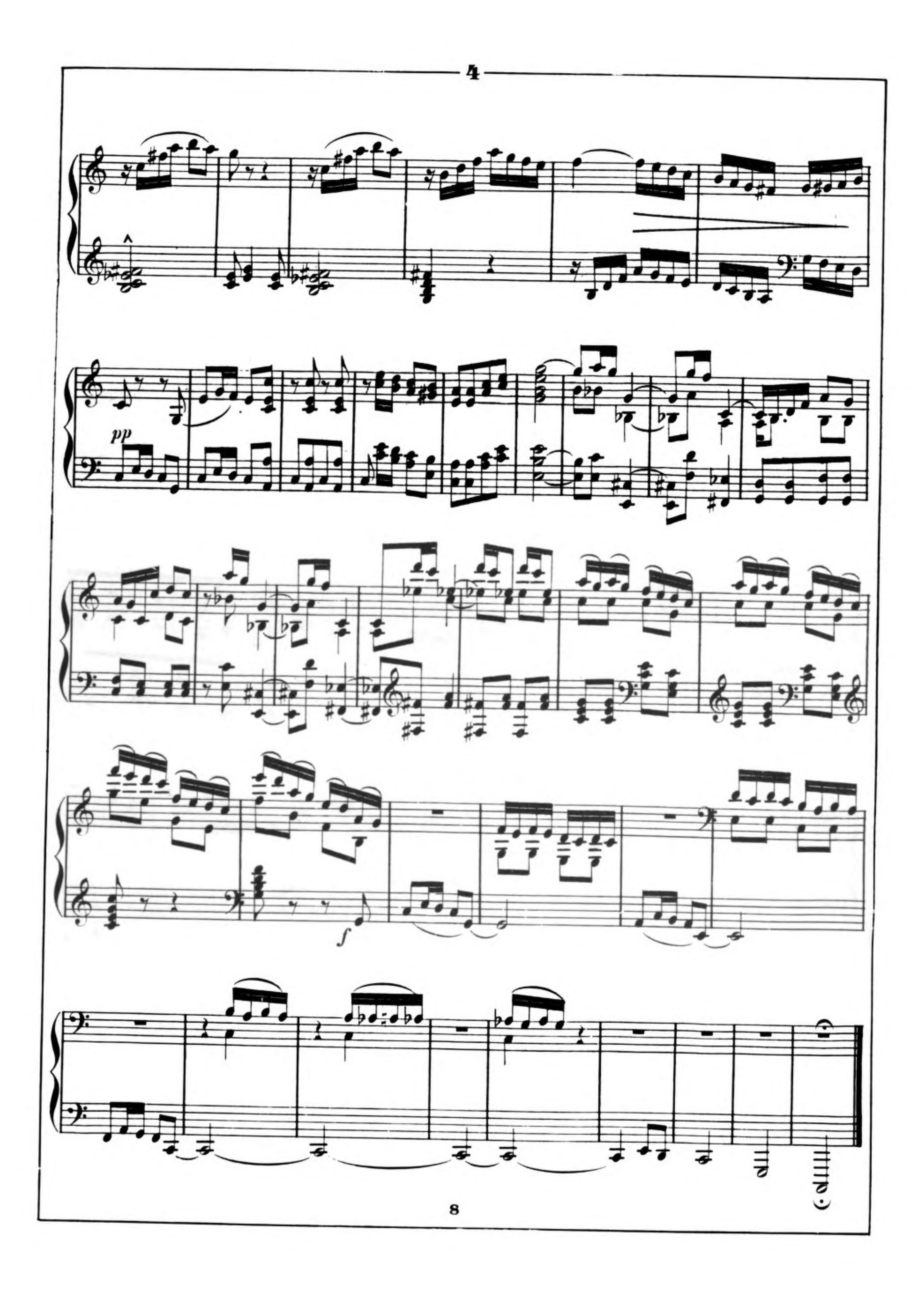
Wein lehrt lallen.



Beilage zu № XXIII Band XXXIX der Neuen Zeitschrift für Musik. Stich und Druck der Anstalt für Musikaliendruck in Leipzig.


p
f
1
1


f
f
1
1
p
ff


pp
f

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. **№ 24.** Den 9. December 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Hector Berlioz.

II.

Wenn man von irgend einem Künstler mit Recht behaupten darf, daß seine Werke und sein Leben Eins seien; daß jedes Werk ein Stück inneren Lebens, ein Resultat des ernstesten Kampfes sei: so muß man das von Berlioz behaupten. Die Geschichte seiner Werke ist die seines Lebens — die Geschichte seines Lebens ist die seiner Werke: wer das aus ihnen nicht unmittelbar herausfühlt, der lese Berlioz Biographie und er wird es bestätigt finden.*) Seine „Episode de la vie d'un Artiste", seine „Retour à la vie", sein „Harold en Italie", sein „Roméo et Juliette", sein „Benvenuto Cellini" — das sind keine Symphonien, das ist keine bloße Oper mehr, das sind Resultate jahrelanger Kämpfe, Episoden aus dem tiefinnersten Künstlerleben selbst. Wie wäre es sonst möglich, daß der, mit so reicher Phantasie und gewaltiger Schöpferkraft begabte Künstler, dessen Geist nimmer ruhen konnte, in einem Vierteljahrhundert ununterbrochenen Schaffens nur 26 Werke veröffentlicht hätte! Sie bezeichnen ebenso viele Jahre seines Künstlerlebens, mit aller ihrer Liebe und Hoffnung, mit ihren Enttäuschungen, ihren Leiden. —

„Glauben Sie, mein Herr, daß ich Musik zu meinem Vergnügen höre? Sie versetzt mich in Fieber, sie erschüttert meine Nerven!" — rief der junge Berlioz lebhaft aus, als ein bedeutender Künstler in Paris, bei einer verkehrten Beurtheilung der letzten Quartette von Beethoven, die banale Phrase wiederholte: daß die Musik nur den Zweck des Vergnügens habe, d. h. für unser Ohr nur ein angenehmer Kitzel sein solle! — „Pensez-vous, Monsieur, que j'entende de la musique pour mon plaisir?" — In diesem Ausruf liegt der Schlüssel zu Berlioz ganzem Seelenleben und dessen Resultaten, seinen Werken. Die Musik ist ihm nicht Vergnügen, sie ist bei ihm, wie bei Beethoven, ein erschütternder Seelenkampf, eine ergreifende That, ein ernstes und heiliges Ringen nach dem Höchsten.

Sollen wir uns daher wundern, daß das Publikum, — dessen Ohr zu kitzeln, dessen Geschmack zu schmeicheln, dessen gedankenloses Vergnügen zu erhöhen, das Bestreben Tausender von sogenannten „Künstlern" ist, — daß dieses Publikum sich zurückgesetzt, ja beleidigt fühlt, wenn ein Geist, wie Berlioz, ihm deutlich genug zu verstehen giebt: „ich schreibe nicht, um Euch zu gefallen, ich schreibe, weil ich mußte, weil ich litt!" — Gewohnt, sich für die

---

*) Eine treffliche Skizze seines Jugendlebens findet sich z. B. im „Balcon de l'Opéra, par Joseph d'Ortigne."

letzte Instanz, für das maßgebende Gesetz zu halten, rächt sich das Publikum für die Mißachtung seines Geschmackes, für die Enttäuschung seiner Erwartungen durch Spott und Gleichgültigkeit — rächt sich die Kritik durch scheinheiliges Augenverdrehen und mitleidsvolles Kopfschütteln. Und Beide — unfähig, die Bedeutung der Idee zu fühlen — klammern sich an das Aeußere, Formelle. Sie faseln von „leerer Effekthascherei, Verworrenheit des Styles, Ueberladung der Mittel, Armuth an Melodie, Vorherrschen rein äußerlicher Intentionen und — von Mangel an Ideen, Leere der Erfindung!"

Dies sind ungefähr die Vorwürfe, die man Berlioz zu machen pflegt, gewöhnlich, ohne ihn überhaupt gehört, oder doch, ohne ihn mehr als einmal und nur flüchtig gehört zu haben. Diese Ausstellungen sind so trivialer und oberflächlicher Art, daß man die verbrauchten, nichtssagenden Redensarten auf sich beruhen lassen, und höchstens belächeln könnte, wenn sie nicht die traurige Thatsache bestätigten, wie tief eingerostete Vorurtheile sich in das Bewußtsein einer ganzen Generation einfressen können, und ihre Empfänglichkeit für das freie, phantasiereiche Schaffen genialer Künstler beflecken, ihr Urtheil trüben, ihre Gerechtigkeits- und Wahrheitsliebe vernichten müssen.

Der schaffende Künstler steht in unserer Zeit in so offenbarem Mißverhältniß zum Publikum wie zur Tageskritik, daß er sich absolut nur auf sich angewiesen sieht, nur sich selbst mit eigensinniger Consequenz treu bleiben und seine eigenen Wege sich selbstständig anbahnen muß, will er nicht im Strome des Herkommens, der Tradition und Alltäglichkeit zu Grunde gehen, und zum verkümmerten Nachbeter hergebrachter Formeln, zum einseitigen Nachtreter ausgepreßter Ideen werden. Dieses Gefühl ist es, welches dem Componisten dahin drängen muß, sich nur auf die Offenbarungen seines Genius zu verlassen, wodurch er allerdings mit dem Formellen in der Kunst, und mit der Tradition eines bestimmten Geschmackes in sonderbare Conflikte gerathen kann, und deshalb nicht selten einen Vernichtungskampf mit dem Bestehenden führen muß, der durch sein ganzes Leben sich hindurchzieht.

Das Anklammern an bestimmte Formen, blos um dem Herkommen oder den Regeln einer abstrakten Aesthetik zu genügen — ist so widersinnig, daß sich ein selbstschöpferisches Genie niemals diesem Zwange gefügt hat und fügen wird, trotzdem daß die Aesthetik auch niemals versäumen wird, in pedantischer Weise dem Künstler vorzuschreiben, Was und Wie er schaffen solle, — und, wenn er sich daran, wie billig nicht kehrt, ihn zuerst in Bann und Acht zu erklären, aber schließlich seinem Geisterfluge nachzuhinken, um die Früchte der neuen Eroberung endlich begierig einzusammeln! So geschah es mit Händel, so mit Gluck, so mit Mozart, so mit Beethoven, so geschieht es jetzt mit Berlioz und Wagner, und wird zu allen Zeiten so geschehen. Mit Beethoven ist bekanntlich die Aesthetik heutigen Tages noch nicht fertig, obgleich schon ein Menschenalter seitdem verflossen ist. Die Aesthetik und Kunstkritik würgt, wie eine Riesenschlange, die ihr Opfer gern auf einmal verschlingen möchte, noch immer an den Thaten dieses Genius, und ergeht sich in den seltsamsten Versuchen und Verzerrungen, um diesen Titanen zu verdauen. Da das aber so schnell nicht gehen will, tröstet sie sich vor der Hand mit der „Geistesverwirrung" oder „Taubheit" des ewigen Meisters, und mäkelt wieder am Formellen herum, — während die schaffenden Künstler, die Meister der Idee, unmittelbar an Beethoven anknüpften und schon längst vorwärts eilten, sich neue Formen gestaltend, neue Bahnen brechend.

Die Idee schafft sich immer ihre Form — ob eine schon dagewesene, oder noch nicht vorhandene, ob eine strenge oder freie Form, das kommt auf die Tragweite und auf den Gehalt der Idee an. Das Eindämmen der Kunstidee, der Form zu Gefallen, oder das Hineinzwängen neuer Ideen in alte Formen ist stets der Tod der Kunst gewesen, und hat immer nur den leeren Formalismus, das Handwerk, geboren. „Man füllt keinen jungen Wein auf alte Schläuche, und flickt keinen neuen Stoff auf alte Kleider" — lehrte der größte aller selbstschöpferischen Geister schon vor Jahrtausenden, — aber die Aesthetik ist noch heute um Nichts klüger geworden, und flickt noch jetzt jede neue Kunsterscheinung auf ihren alten fadenscheinigen Schulrock!

Welches jammervolle Ende haben alle die Kunstrichtungen genommen, die einer Erweiterung der Form und eines höheren Aufschwunges der Idee entweder schon in der Anlage nicht fähig waren, oder durch die Nachbeter unfähig gemacht wurden. Der romantische Aufschwung Karl Maria v. Weber's war kaum von Marschner in seinen nächsten Consequenzen ausgebeutet worden, als diese Richtung mit Sturmschritten ihren Untergang im leeren Formalismus entgegengeführt wurde, weil man im hergebrachten Gleise fortzufahren für hinreichend fand — ein gedankenloses Geschäft, dem die geistige Impotenz eines Lachner, Lindpaintner und — Krebs mit Bequemlichkeit sich widmen konnte. Wohin führte Rossini in wenig Decennien! Wohin würde Mendelssohn geführt haben, wenn nicht dafür gesorgt wäre, „daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen!" —

Natürlich vergnügt sich das Publikum, welches die Vorbilder kannte und liebte, stets an den schlech-

ten Copien — ja an diesen noch mehr, als am Original, weil man sich um so mehr an sie gewöhnte, und weil es so herrlich bequem ist, im lieben Kreise des Gewohnten zu bleiben. Bahnbrechende Naturen sind daher Allen ein Greul, weil sie für Alle unbequem, für Viele entsetzlich sind. Sie sind es für das Publikum, weil dieses nicht gern denkt, und bei jeder neuen Erscheinung seine Unfähigkeit im Urtheil fühlt. Sie sind es für die Kunstkritik, weil diese mit Schrecken gewahrt, daß jene Kometen aller Berechnung trotzen und „Neue Bahnen" einschlagen, deren Elemente erst aus der Beobachtung bestimmt werden können, sich aber nicht a priori construiren lassen. Denn es ist eine Erfahrung, so alt wie die Welt, daß die Theorie in der Kunst nur aus den vorhandenen Werken der schaffenden Künstler abgeleitet wurde, nicht aber letztere aus ersterer sich entwickeln konnten. Und doch kommen die alten Prätentionen, die alten Vorurtheile immer wieder zu Tage, so oft ein neues Genie die Grundvesten verjährter Systeme erschüttert, die doch immer nur auf das früher Vorhandene gebaut sein konnten! —

So giebt es kaum etwas Lächerlicheres, als die Klage über Mangel an Productivität in unserer Zeit. Seit Weber's, Schubert's und Beethoven's Tode entwickelten sich Talente wie Marschner, Meyerbeer und Mendelssohn, entstanden Genie's wie Chopin, Liszt, Schumann, Berlioz, Wagner fast gleichzeitig, dicht neben einander! Aber die Kritik und das Publikum erkennen sie nur in sofern an, als sie auf dem Bestehenden fußen, wollen sie aber nicht als produktive Genie's gelten lassen, sofern sie nicht „classisch" sind, d. h. sofern sie nicht so geschrieben, gedacht und empfunden haben, als die Geister vor ihnen, die aber auch nicht so schrieben und fühlten, als wiederum ihre Vorgänger und Vorbilder, weil sie sonst nicht das geworden wären, was sie eben geworden sind, — bahnbrechende Genie's! — Die abstrakte Aesthetik besitzt nur den einen Januskopf, der der Vergangenheit zugewendet ist. Der schaffende Künstler blickt nach der Zukunft. Beide kehren ihre Rückseite dem Publikum zu, welches immer rathlos zwischen Sonst und Jetzt umherirrt, und immer die „goldnen Tage der Vergangenheit" „die guten alten Zeiten" zurückersehnt die nie existirten, sondern stets nur in der Phantasie lebten. — —

Keiner von Allen empfand die Wucht des hemmenden Vorurtheiles gegen das Neue und Bahnbrechende schwerer und tiefer, als Hector Berlioz. Der Grund ist einfach der, weil Berlioz am schnellsten, am entschiedensten und eigenthümlichsten unter allen Zeitgenossen vorwärts ging, und zwar in einer Periode, wo seine Nation, und seine sämmtlichen Kunstgenossen mit der Verarbeitung der vorausgegangenen Periode noch lange nicht zu Ende sein konnten.

Denn leider muß es stets geschehen,
Daß wir verschiedne Wege gehen,
Sie rechts, ich links — uns trennt der Wald! —

singt Berlioz in einer seiner Romanzen, und schildert damit sich selbst, gegenüber seiner Zeit. Beide trennte der Wald, den die „Kunstrichter" vor lauter Bäumen nicht sahen — der Wald reicher Harmonien, und einer Polyrhythmik und Polyphonie, in welcher Beethoven zuerst sich Bahn gebrochen hat. Berlioz war sein unmittelbarer Nachfolger, und diese Thatsache, in Verbindung mit der Zeitrichtung, in welcher Berlioz zuerst auftrat, giebt die richtigen Gesichtspunkte, unter denen man Berlioz' eigenthümliches Schaffen betrachten soll.

Der künstlerische Fortschritt, der durch Berlioz repräsentirt wird, war ein dreifacher, und muß demgemäß von drei Seiten betrachtet werden. Denn Berlioz erstrebte zunächst eine erweiterte Ausbildung der Instrumentalmusik nach der Seite der poetischen Idee, gelangte dadurch naturgemäß zu einer Erweiterung der Form, und bedurfte hierzu natürlicherweise auch einer Vermehrung und Erweiterung der technischen Mittel. Dies folgt Eins aus dem Anderen so ganz von selbst, daß Jedes für sich, ohne die anderen Factoren, widersinnig wäre, Alles vereint aber ein organisches Ganze bildet, an dem man wohl einzelne Ausstellungen machen kann, das aber in seiner Totalität mit höchster Anerkennung, ja mit Bewunderung betrachtet werden muß.

Man unterdrücke in der Berlioz'schen Musik die poetische Idee, so raubt man ihr zugleich die Berechtigung der gesteigerten Charakteristik, der Individualisirung in der Instrumentation — die hierzu verwendeten Mittel erscheinen sodann widersinnig, übertrieben oder unberechtigt, und die Erweiterung der Form sinkt zur reinen Willkür herab. Es bliebe dann Nichts von Berlioz übrig als — was seine Gegner immer nur in ihm gefunden haben, weil sie nur für das Formelle, aber nicht für den geistigen Gehalt Sinn, Geschmack und Verständniß haben — Nichts bliebe, als Aeußerliches, Gemachtes, Formloses, wo möglich Nichts als Charlatanerie! —

Es wäre freilich bequem, wenn man auf so billige Weise mit einer so eminenten Kunsterscheinung fertig werden könnte, um sie somit auf sich beruhen zu lassen. Aber eine solche Art der Abfertigung kann einem Vernünftigen wohl nicht beikommen — sie bleibt Monopol einer gewissen Partei, welche, wie das Sprüchwort sagt, „das Bret immer da zu boh-

ren sucht, wo es am dünnsten ist". Dieser bleibe auch überlassen, Instrumentalmusik im sogenannten specifisch musikalischen Sinne, d. h. im Vor-Beethoven-schen Styl, nach wie vor zu combiniren. Der denkende und strebende Künstler aber componirt — und ihm allein kann auch die Verfolgung der poetischen Idee, die Ausbildung des geistigen Inhalts vorbehalten sein, da wir an unpoetischer, phrasenhafter, inhaltsloser und gedankenleerer Musikmacherei wahrlich keinen Mangel leiden! —

Hoplit.

Die Opposition in Süddeutschland.

III.

In der Einleitung zu unserem Thema haben wir bereits vorbemerkt, daß Stuttgart, der zweite Centralpunkt süddeutscher Opposition, gewissermaßen als eine Dependenz, als eine wohlfeilere Miniaturausgabe des musikalischen München betrachtet werden könne. Nicht als ob Stuttgart die guten und brauchbaren Seiten der Münchner Musikzustände wiederspiegelte, — an Tüchtigkeit des vorhandenen Materials, namentlich in Ansehung der Instrumentalkräfte, steht es ziemlich weit hinter München zurück, was durch die ungleiche locale Bedeutsamkeit beider Städte sehr erklärbar ist — aber die Münchner Musikwirthschaft ist ganz ersichtlich das Ideal, welches man in Stuttgart verwirklichen möchte. Vor München allein in der gesammten Musikwelt legt man einen gewissen Respekt zu Tage; in München allein verehrt man eine Autorität, deren man bedarf, einestheils, weil man aus einem gewissen Anfluge von Ehrlichkeit die allzukolossale Unverschämtheit scheut, sich selbst dafür auszugeben, andererseits um uns Norddeutschen gegenüber die eigene Indolenz und Verkrüppelung, mit dem Hinweis auf die fremde, durch glänzendere, großartigere Verhältnisse auch imponirendere, gewissermaßen zu entschuldigen. Mit Einem Worte, sagen wir es ohne schonende Umschweife frei heraus, es herrscht in den Stuttgarter Musikzuständen dieselbe Erbärmlichkeit als in den München's, wenigstens eine so analoge, daß Stuttgart hierin als eine Copie, als ein Filialsumpf von München sich bezeichnen ließe.

Von dem, was in diesem Sumpfe vor sich geht, oder, da eben nichts vor sich geht, von dem, was dort stagnirt, erfährt nun die norddeutsche Musikwelt bei der Selbstisolirung und Abschließung der würtembergischen Schwaben so äußerst selten nur das Geringste, daß wir mit möglichster Kürze dem Leser die Hauptzüge dieses Bildes vorführen wollen. Auch hier sind es eben die officiellen Kunstinstitute, die wir ins Auge zu fassen und durch welche wir den Specialcharakter des dortigen Musiktreibens repräsentirt anzunehmen haben. Die mehr oder minder regen Bestrebungen von Dilettanten oder privaten Künstlern werden überall stets an Einfluß und Bedeutung gegen die der ersteren untergeordnet bleiben.

Das Hoftheater in Stuttgart ist bezüglich seines Gesangspersonals im Grunde genommen nicht schlechter und besser als irgend ein anderes; mit dem Münchner mag es ziemlich parallel stehen. Was jedoch die Verwendung der Opernkräfte anlangt, so läßt die Verwaltung dieselben nur dem schlechten Zwecke der neueren und neusten italienischen und französischen Oper dienen. Eine wirklich classische Oper ist schon eine Seltenheit. Neben dem bei allen Bühnen gäng und gäben unvermeidlichen Moderepertoir giebt man zuweilen mit schlechter Besetzung und in abschreckend langweiliger Weise eine jener gediegenen und den Ausgabe-Etat nicht erhöhenden älteren Opern, mit welchen das Guttapercha-Gewissen des Vorstandes einer solchen Kunstanstalt temporäre künstlerische Scrupellaunen beschwichtigend abzuspeisen pflegt, so z. B. Méhul's Joseph, Cherubini's Wasserträger, Cimarosa's Heimliche Ehe. Die Wiederaufnahme des letztgenannten Werkes in Stuttgart, mit der man vor einiger Zeit daselbst in auswärtigen Blätter zu renommiren wünschte, hatte ihren Grund in der Eitelkeit des Hofkapellmeisters Lindpaintner, der seinem durch künstlerische Altersschwäche und Impotenz gehemmten Ehrgeize in der Wichtigthuerei Nahrung zu bieten versuchte, mit welcher er dieser Partitur ein Bündel der ordinärsten Recitative eigner Feder hintanheftete. Der wirkliche Lorbeer, den sich Wagner durch seine meisterhafte, ebenso geniale, wie pietätsvolle Restauration der Gluck'schen „Iphigenia in Aulis" erworben, wird diesen Mißgriff mittelbar verschuldet haben; doch wer möchte der Sonne einen Vorwurf daraus machen, daß sie auch Krokodileier ausbrütet? womit wir jedoch durchaus nicht den Neckar zum Nil, noch jene ehrliche deutsche Finsterniß (dick genug, um Stiefelwichse daraus zu fabriciren, wie Alexander Dumas sagt), welche die schwäbischen Hirne erfüllt, zu einer ägyptischen erheben wollen.
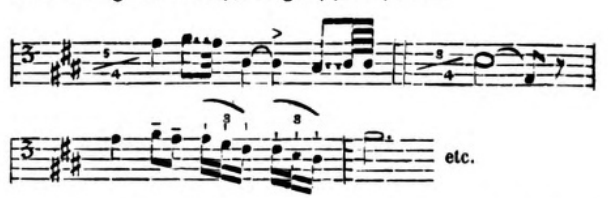
Wir glauben eben erwähnt zu haben, daß der erste Hofcapellmeister in Stuttgart Lindpaintner heißt. In neuerer Zeit hat man ihn mit einem Collegen erfreut, mit dem Liedercomponisten Kücken, den er wie einen Bruder lieben soll. Hr. Kücken ist noch zu kurze Zeit angestellt und hat bis jetzt wohl kaum die Zeit finden können, einen persönlichen Einfluß auf das Institut, an dessen Spitze er mitberufen wurde, in der

Weise zur Geltung zu bringen, daß sein Wirken daselbst uns schon zum Gegenstande der Censur anheimfallen könnte. Bei unserer Darstellung der Geringfügigkeit des officiellen Musiktreibens in Stuttgart sind wir daher weit entfernt, ihm gegenwärtig eine Mitschuld an derselben zuzuschieben: im Gegentheil neigen wir uns dahin, Gutes von seiner Leitung zu hoffen und werden seinen desfallsigen Bestrebungen unsere Anerkennung nicht versagen. Kücken hat eben das vor seinem künftigen Vorgänger voraus, daß er ein Norddeutscher, in jeder Art jünger und frischer als dieser ist, nicht blos Dünkel sondern auch einen gewissen musikalischen Geschmack besitzt und demnach moralisch nicht in jenem schnupftabakbestreuten deutschen Kapellmeister-Schlafrocke, sondern in verhältnißmäßigem Frack erscheint. Durch seinen wenn auch flüchtigen Besuch des Karlsruher Musikfestes hat er bewiesen, daß es ihm nicht an Interesse mangelt, wo es sich zu orientiren, d. h. sich im musikalischen Oriente umzusehen gilt. Das ist erst verdammt wenig, aber immerhin etwas, zumal seinem Collegen gegenüber. Nun wir werden weiter sehen.

Hr. v. Lindpaintner dagegen ist seit einer langen Reihe von Jahren in der Stuttgarter Musikwirthschaft der einzig verantwortliche Wirth, und wir dürfen deshalb rücksichtslos gegen ihn einschreiten. Doch werden wir auch bei ihm nicht die Gerechtigkeit verläugnen, indem wir ihm das allein zur Last aufbürdeten, woran er selbst nur theilweise schuld ist. Denn allerdings öffnen sich aus gewissen hier nicht näher zu bezeichnenden Ursachen die Thorflügel des Opernhauses in Stuttgart nur jedem beliebigen Opernschund, verschließen sich aber mit geringen Ausnahmen jedem Werke, dessen künstlerischer Werth und Bedeutung dem Institute gerade die Verpflichtung auferlegen sollten, es durch möglichst vollkommene Aufführung in's Leben treten zu lassen. Die Unzufriedenheit, welche Kapellmeister Lindpaintner mit diesem status quo als vermeintlicher Vertreter des klassischen Princips vielleicht affektirt, sticht übrigens seltsam gegen die Indolenz ab, in welcher er seit geraumer, fast undenklicher Zeit jede künstlerische Anstrengung gemieden, jeden ernstlichen Versuch zu einer Besserung gescheut, so wie gegen die Leichtigkeit und Behaglichkeit, mit welcher er kampflos sich den gegebenen Zuständen untergeordnet und accommodirt hat, Zuständen, durch welche das Stuttgarter Hoftheater factisch auf den Rang und Namen einer Tonkunstanstalt Verzicht leistet. Wie thätig hat sich dagegen der ehrwürdige, greise Spohr in Cassel gezeigt, und dort galt es härteren Kampf gegen unleidlichere Verhältnisse! Freilich Lindpaintner ist weder als Dirigent noch als Componist mit Spohr an Einem Tage zu nennen. Die Unehre, welche wir dem letzteren hier anthun, indem wir ihn einem Lindpaintner gegenüberstellen, hat ihren Anlaß in der speciellen Nichtachtung, welche von diesem und seinen blöden Verehrern in Stuttgart demjenigen Manne thatsächlich angethan wird, der doch unfraglich als der genialste und historisch bedeutsamste Vertreter einer musikalischen Richtung erscheint, die in ihm zugleich ihren eigentlichen Stifter oder Wiederhersteller besitzt, und die sich nach der Periode, in welche sie fällt und auch mit anderweitiger, tieferer Analogie, recht wohl als die der musikalischen Restauration, bezeichnen läßt. Die großartige Ungebührlichkeit der Prätensionen, mit welchen nun Kapellmeister Lindpaintner sich als Altmeister dieser vergangenen Epoche gerirt, vergessend, daß Spohr allein diese Ehre gebühren kann, fordert auf, zu untersuchen, worauf sich diese Prätentionen denn gründen oder stützen. Und da finden wir bei dem Componisten Lindpaintner wahrhaftig keine plausible Begründung. Wir wissen wohl, daß das eben nicht musterhafte, übrigens gar nicht musterhaft sein sollende Repertoir fast der sämmtlichen deutschen Gartenorchester die beiden Ouvertüren zum „Vampyr" und „Faust", Tonstücke, die übrigens ebenso gut von einem Präger oder Fränzel herrühren dürften, aufgenommen und bis jetzt conservirt hat; ferner sollen die antimusikalischen Engländer davon erzählen können, mit wie viel Glück sich Lindpaintner neuerdings in den höheren Gassenhauern versucht, von denen ihnen alljährlich der reisende Liedersänger Pischek einige zu importiren pflegt (Fahnenwacht, Rolandslied u. s. w.); endlich lesen wir in den Zeitungen, daß eine neue Oper „die Korsen" am 20sten November in Stuttgart die Bretter beschritten hat, eine Oper, deren Text wir in Händen haben, und der uns nur zu der kurzen Kritik veranlaßte, daß eine ganz einzige künstlerische Verwahrlostheit dazu gehören muß, das schäbigste, unanständigst langweilige Libretto zu componiren, das die Theaterwelt bis jetzt aufzuweisen hat; — — dieses Alles vermag uns aber noch nicht zu überzeugen, daß Lindpaintner ein großer Componist sei, würdig, wenn auch nicht mit einem Spohr zu rivalisiren, doch demselben bildlich die Schuhriemen aufzulösen. Vielleicht ist aber Hr. Lindpaintner ein guter Dirigent. Gelegenheit, sich als solcher zu zeigen, giebt es in Stuttgart hinlänglich. Außer der Oper, wo, ungeachtet des herrschenden Ungeschmackes, es eine nicht unkünstlerische Aufgabe bleiben würde, das Schlechte in möglichster technischer Vollendung vorzuführen und so in Ermangelung eines Zweckes doch die Mittel glänzen zu machen, besteht in Stuttgart die sehr rühmliche Einrichtung von zwölf jährlichen Abonnementconcerten, die sich, da der Abonnement-
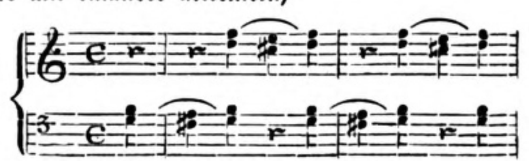
preis ein beispiellos, aber nachahmenswürdig wohlfeiler ist (24 kr. rhein. für jedes Concert) eines höchst zahlreichen Besuches erfreuen und die Eingebornen mit großem Stolze erfüllen. Daß dieser Stolz bis zur lächerlichsten Ueberschätzung ausartet, namentlich von Seite der dabei betheiligten Künstler, brauchen wir wohl nicht anzudeuten; es ist dies eine Krähwinkelei, die auch größere Städte theilen. Diese Concerte sind hauptsächlich zum Opferdienste für den Moloch eines musikalischen Klassicismus bestimmt, den sich die Stuttgarter gleich den Münchnern zum Steckenpferde erwählt haben, jedoch mehr blos in der Idee, d. h. auf weniger reale Weise reiten. Die Factoren der Abonnementconcerte bilden die königliche Kapelle und das Gesangspersonal des Hoftheaters. Daß die erstere quantitativ und qualitativ weit unter der Münchner steht, glauben wir schon erwähnt zu haben. Es mangelt ihr verhältnißmäßig einmal an hervorragenden Einzelnkünstlern, namhaften Virtuosen auf ihrem Instrumente, und dann vorzüglich an einem abgerundeten schönen Ensemblespiel. In Bezug auf den ersten Punkt genügt es eben noch nicht, einzelne tüchtige Musiker im Streichorchester (die vorzüglichsten unter den Mitgliedern der Stuttgarter Kapelle sind übrigens meist geborne Baiern), ein leidliches Hornquartett nnd ein paar Namen wie die beiden Krüger (Flöte und Harfe), Beerhalter (Clarinette und Bassethorn), Neukirchner (Fagott), Bohrer (Violoncell) zu besitzen; was das Ensemble anlangt, so ist die Hauptschuld der traurigen Vernachlässigung desselben dem Chef der Kapelle und seinem schlechten Dirigiren zuzuschreiben. **Lindpaintner**, obwohl zu derselben Schule, der der „Tact-Stockmeister" ex professo oder besser ex profosso gehörig, steht selbst als Dirigent weit unter einem Franz Lachner in München!

Wir theilen einige der ärgsten — Unglaublichkeiten mit, von denen zufälliger Weise unser Ohr die Marter der Zeugenschaft zu erdulden hatte. Eigene schlimme Erfahrung läßt uns hier die Mahnung ertheilen, daß jeder gebildete Musiker bei seinem Eintritt zu einer Opernaufführung oder einem Concert unter Leitung des Kapellmeister Lindpaintner seine Ansprüche auf eine sachverständige, räumliche Disposition des Orchesters eben sehr wohl als auf eine reine Orchesterstimmung draußen in der Garderobe ablegen, und sich zur Versicherung gegen Verlust derselben eine Contremarke einhändigen lassen möge. Da der Chef nichts darauf zu halten scheint, so wird diese erste Bedingung eines künstlerischen Ensemble's fast stets auf das Gröbste verabsäumt. Selbst die Saiteninstrumente harmoniren nicht mit einander und das plötzliche A einer Hoboe würde sich zur Posaune des Gerichts über diesen Charivari wandeln. Von Weihe und Schwung darf man selbst bei der Aufführung classischer Werke, welche das unmusikalische Publikum mit lauten Conversationen im schwäbischesten Idiom zu begleiten pflegt, natürlich da, wo bisweilen die einfachste Präcision und Correctheit mangelt, nichts erwarten. Von den Concerten wollen wir später ein Wort reden; aus der Oper nehmen wir aufs Gerathewohl zwei Beispiele heraus, an denen sich die **Unzulänglichkeit** (um milde zu sprechen) von Hrn. Lindpaintner's Direction uns ziemlich stark manifestirte. Es war in der Balletscene des dritten Actes von Robert der Teufel, wo wir ein in ächzendem Hämorrhoidarialton vorgetragenes Violoncellsolo hörten, das wir genau nachstenographirt haben:

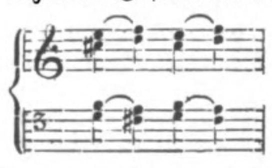


Wer das Solo gespielt hat, wissen wir nicht, auch nicht mit welchem Rechte man Violoncell-Solo mit Solo-Violoncellist identificirt hatte, aber wir bewunderten, mit welcher Gewissensruhe der Kapellmeister im Viervierteltacte dazu fortdirigirte, ohne Gefühl für die empörende Verstümmelung der Melodie, dergleichen wir eben sehr häufig unter seiner Leitung gehört haben.

In dem vierten Finale derselben Oper, bei einer schwierigeren, obgleich immerhin ziemlich einfachen Zusammenwirkung von Chor und Orchester, wo den Hrn. Tacthackern der alten Schule gerade Gelegenheit gegeben wird, durch festes und sicheres Markiren den Arm zum Wohle der Kunst müde zu handwerken, gestaltete sich die Stelle, wo Männer- und Frauenchor mit einander alterniren,



zu folgendem reizvollen Zusammenklange:



Die zuhörenden Schwaben erfreuten sich eben eines guten Felles. **Wir** schaudern noch in dieser

Erinnerung. Und doch war es nicht die einzige der Gattung von diesem Abend her.

(Fortsetzung folgt.)

An Robert Schumann.

Kaum ist die Revolution in Europa gedämpft und die Gesellschaft tant bien que mal vom Untergang gerettet, so tritt hier in Paris, diesem Brennpunkt des revolutionären Lebens, urplötzlich ein Perturbator auf, ein Deutscher, der auf's neu die Gesellschaft zu stürzen droht, die Gesellschaft Sainte-Cécile nämlich, die unter der Leitung des Musikdirectors Seghers steht. Dieser ruchlose Mensch ist kein anderer denn der Componist des „Manfred". Seghers, der unter dem abgenutzten Vorwande des Fortschritts den vorzüglichsten Componisten der Jetztzeit, denen andere Institute verschlossen bleiben, die Thore öffnet, mithin zugleich dem gefährlichen Geiste der Neuerung freien Spielraum gewährt, — ist er in seinem Neuerungseifer doch so weit gegangen, Mendelssohn hier einzuführen und dem Verstorbenen, der unlängst hier nur dem Namen nach bekannt war, einen bleibenden Boden zu erkämpfen — Seghers hat die Verwegenheit gehabt, auch Schumann durchzusetzen und nun gar, der früher bestandenen Mühseligkeiten vergessend, dessen „Manfredouvertüre" auf das Programm des Cäcilienvereins zu bringen. Etwas kann man sich gefallen lassen, nicht aber Alles, und einen fortgesetzten Zwang läßt Keiner gern über sich ergehen, selbst der Philister nicht, wenn man ihm Widerstrebendes aufdringen will, und wäre es auch Gutes. Am allerwenigsten jedenfalls von einer inconsequenten Willkühr, wie die des gedachten Directors, der, im Widerspruch mit seinem eigenen Princip: „Förderung des Neuen", nichts destoweniger seit Jahren zu gleicher Zeit, wie sich genügend nachweisen läßt, bemüht ist auch dem Alten und Verjährten Geltung zu verschaffen, und es auf nichts Geringeres abgesehen hat, als irgend ein Händel'sches Oratorium oder ein Werk von Sebastian Bach vollständig zur Aufführung zu bringen, was, außer von Dilettanten in Privatcirkeln, hier zu Lande noch nie stattgefunden und gewiß auch ihm nicht gelingen wird. So, zum Beweis, die intendirte Bach'sche Passion, wozu er keine Sänger hat auftreiben können und die, mit der ihr in den Weg gelegten wachsenden Hindernissen mehr und mehr zusammenschrumpfend, nunmehr sich entschließen muß, so gut es geht, im nächsten Sonntagsconcert fragmentarisch vor das pariser Publikum zu treten.

Mit einer Mozart'schen Ouvertüre also, einer Halevy'schen Arie (wozu sich eine Sängerin gefunden) und Beethoven's A-Dur-Symphonie, Bruchstücke aus der Bach'schen Passion (welche, wissen wir, Dank der üblichen sorgfältigen Abfassung französischer Programme noch nicht) und Schumann's Ouvertüre zum „Manfred". Das ist das Programm des diesjährigen ersten oder außergewöhnlichen Concerts des Cäcilienvereins. Hatte die Passion mit Schwierigkeiten zu kämpfen, so stieß die Manfredouvertüre auf Opposition im Orchester, und auf eine so gewaltige, daß es während der Probe zu heftigen Auseinandersetzungen kam, und bei der Wiederholung sogar so weit, daß auf ein von einzelnen Mitgliedern ausgegangenes unanständiges Zischen und Pfeifen der zornentbrannte Director Stab und Partitur von sich geschleudert und wüthend davon gerannt sein soll. Die Herren fanden die Ouvertüre verworren und unverständlich, unklar, unspielbar, undankbar, und was am allerschlimmsten, harmonisch regelwidrig. In Folge jenes Auftritts, Zusammenberufung der Comité, Vorladungen, Erklärungen und Gegenerklärungen, Gründe und Gegengründe mit beliebigen Variationen, und schließlich, Beibehaltung des perhorrirten Werkes auf dem Programm als unabänderliche Bedingung des unbeugsamen Directors, der Manns genug ist, ein Amt niederzulegen, dem er alles in allem genommen, mehr Mühe und Sorge verdankt, als Freude und Gewinn, und außerdem persönliche Opfer gebracht hat, die von seiner uneigennützigen Liebe zur Kunst unwiderlegliches Zeugniß geben.

Sie sehen, Verehrter, die Sache kann bös auslaufen, andererseits aber auch wieder zum Vortheil der Kunst wirken, und ich bin auf den Ausgang begierig. Die morgende vorletzte Probe werde ich hoffentlich nicht versäumen müssen; Sonnabend ist die letzte, Tags darauf, am 27sten d. M. um zwei Uhr, Concert. Wäre es Ihnen nicht möglich um die Zeit hier zu sein und dem Verlauf beizuwohnen? Möglicherweise könnten Sie offene Rebellion erleben oder sonst ein interessantes außerordentliches Ereigniß, und vielleicht das glänzendste Fiasco, das Sie noch jemals erlebt. Nach so vielen und glänzenden Erfolgen wäre auch ein solcher Vorfall nicht zu verachten, und pikant genug. Der Mannichfaltigkeit wegen.

Glücklicherweise lehrt die Erfahrung, daß Brauseköpfe in der Regel lärmender auftreten als abziehen; daß die Vernünftigen sich ruhig verhalten und daher, wenn auch die Mehrzahl bildend, doch im Getöse und Getümmel verschwinden, sowie die Unschlüssigen und Gleichgültigen, zwischen beiden Parteien schwankend, leicht von der einen zur andern sich herüberziehen lassen, und am Ende doch, im entscheidenden Moment,

die Vernunft Siegerin bleibt. So wird es hoffentlich auch in dem vorliegenden Falle sein, und künftigen Sonntag das Orchester vielleicht williger spielen als bis jetzt geschehen, ja bei tieferem Eindringen in das noch unbegriffene Tonwerk, was die beiden letzten Proben bewirken können, unvermuthet wohl gar von einem Zuge der Begeisterung ergriffen werden, von dem es zur Stunde noch keine Ahnung hat.

Dennoch ist's vonnöthen der Kabale zu steuern und im Verzuge Gefahr. Deutschland in Paris muß gerüstet auftreten und im Verein mit den gebildetern französischen Kunstjüngern an jenem gewitterschwangeren Sonntage einem Fehltritt vorzubeugen suchen, dessen sich später das musikalische Paris würde schämen müssen. Leider kann durch die musikalischen Blätter, die Sonntags erscheinen, nichts geschehen zur wünschenswerthen Vorbereitung des Publikums. Darum „die Trommel gerühret, das Pfeifchen gespielt!" Und getrost ins Feld!

Mit herzlichem Händedruck Ihr

Paris, 23ster Nov. Abends. Aug. Gathy.

Nachschrift vom 27sten Abends.

Das Concert ist beendet, das Publikum empfänglicher gewesen für den poetischen Gehalt der Manfred-ouvertüre als die opponirenden Herren vom Orchester, das tiefempfundene, schöne Werk mit seiner grandiosen Einleitung und wirksamen Instrumentirung, unverhofft, und auf das überraschendste von einem unvorbereiteten Publikum, gewiß zum großen Triumph des Directors, mit wiederholtem Beifall entlassen worden. Wäre das Programm durch eine kurze Andeutung des Stoffs den Zuhörern zu Hülfe gekommen (was indeß von den hiesigen dürren nichtsnutzigen Programmen nicht zu erwarten steht), so wäre der Erfolg ein noch ganz anderer gewesen. Die ihn kannten waren Zuhörer wie nur immer der Tondichter sie sich wünschen konnte, und unter diesen einer der andächtigsten Louis Lacombe, der jetzt einen nach der Byron'schen Dichtung bearbeiteten „Manfred" mit großer Innerlichkeit und schöner Auffassung componirt hat. Wahrscheinlich wird nun die geistlose Opposition zu einer bessern Ueberzeugung gekommen sein und die Ouvertüre gelegentlich wieder auf dem Programm erscheinen.

A. G.

Ein offener Brief an Franz Brendel.

Als ich gestern Abend, nach dem schönen Worte des edlen Hölderlin „still und bewegt" Ihren Salon verließ und Ihnen, dem lieben Freunde, andeutete wie ich namentlich durch die denkwürdige letzte Scene in demselben bewegt und erregt sei, meinten Sie: „Schreiben Sie das doch für meine Zeitung nieder; sowas kann wohl der Poet besser beschreiben, als der Musiker;" ich nahm das freundliche Wort sinnend mit nach Hause und nun schreibe ich Ihnen hier, was mir der schöne Nachmittags-Abend bei Ihnen hinterließ. — Sie wissen, wie sehr ich die schönen Sonntag-Nachmittage in Ihrem dann für jede Kunst und Intelligenz offenen Salon liebe; wir haben derselben schon manche reich und nachwirkend durchlebt und einer der reichsten war wohl jener, wo Liszt Ihnen Gutzkow zuführte und um dieses glänzende Doppel-Gestirn am Horizont der Kunst und Poesie sich ein schöner Kreis empfänglicher Naturen schaarte. — Und doch war mir der schönste jener Nachmittags-Abende der gestrige. Wie mannigfach durchwebt war der Kreis! Lehrende und schöpferische Musiker und Virtuosen; lyrische, dramatische und Roman-Dichter; Kritiker, Journalisten, Buchhändler und sogar — Prediger. — Gescheidte und künstlerisch empfängliche Frauen; dazwischen der Blüthen-Flor lieber Mädchen-Gestalten, — schlank und glänzend, wie die gothische Säule der Erard'schen Pedal-Harfe, durch deren Saiten der Glanz der Lüstre's blinkte; deren Saiten in leisem Zittern der gebieterischen Hand ihrer schönen Meisterin entgegenharrten, wie wir selbst das thaten. Und die vortreffliche Künstlerin, Frau Jeannette Pohl, — die Gattin Ihres geistvollen, scharfen Mitarbeiters, — der dort in der Ecke saß und nach Herzenslust die kaustischen Linien wie kleine Schlangen um seinen Mund spielen ließ, — die Künstlerin ergriff dann ihr seltenes, wunderbares Instrument und ließ die schönen Augen darüber hinblitzen, als wollte sie ihm nicht allein mit den Fingern sondern auch mit den Blicken die seltenen, wunderbaren Accorde entlocken, die nun uns entgegenschwollen; jetzt wie das leise Wogen und Beben, wenn der See an seine Ufer schlägt; jetzt wie das Zürnen eines in die Saiten gebannten Geistes, wie das Zischen fernhinzuckender Blitze. Lauter aber noch war der Beifall des zahlreichen Auditoriums, wie die letzten Accorde verklangen, und theurer als dieser Beifall war der Künstlerin gewiß der doppelte Händedruck, den jetzt Hector Berlioz ihr darbot. Da stand er, der große, edle, herrliche Meister, um den das gebildete Europa sich lange stritt, ob er ein Heros oder ein Narr sei, bis er durch Werk auf Werk auch die starrsten Gegner besiegte und der Streit zu Ende war. Da stand er, der Sieger! so einfach, so bescheiden, so ruhig! auf dem edel geschnittenen Antlitz von antiker Bedeutung der warme Hauch tiefer

Empfindung; das ruhig leuchtende Auge verrieth, daß der mählig kommende Schnee auf seinem Haupte nur die Decke sei für eine reiche, junge Pflanzensaat fruchtbarer Ideen; — da stand er, während der feurige Blick seiner geliebten Frau in zärtlichem Leuchten auf ihn gerichtet war und die reiche Fülle ihrer Liebe und Begeisterung verrieth, wie ihr geistvolles Antlitz die reiche Fülle ihrer Intelligenz und Poesie. Geschmackvoll und mit energischer Sicherheit wurde uns nun eine Pianofortepièce des Hrn. Krause und dann eine der reichsten Genüsse, die mir je in dieser Art zu Theil wurden! Rückert's wunderbar schönes Lied: „Du meine Seele", wunderbar schön componirt von Rob. Schumann und ebenso gesungen von Götze. — Sie wissen, lieber Brendel! wie hoch ich diesen wahrhaftigen, edlen Künstler schätze; wie innig ich ihn liebe: wie ich in ihm eine Natur erkannte, durch und durch getränkt vom Hauche wahrer Kunst; jeder Zoll Gesang und Musik und zwar Gesang und Musik in der edelsten Bedeutung des Wortes; einer der seltenen wahrhaft dramatischen Sänger, der leider zu früh dem von ihm so hochgebrachten Cultus Wagner'scher Dramen-Musik für die Oeffentlichkeit entsagte. Mochte nun dieses Gefühl mitwirken: kurz, ich habe nur einmal gleicherweise mich durch Liedergesang erregt gefühlt, als die Schröder-Devrient Heinische Lieder von Schubert sang, und wie ich dort die innigste Verschmelzung dreier großer Künstlernaturen bewunderte, so auch hier. Ich hatte das Gefühl: nur Rückert kann ein solches Lied schreiben, nur Schumann so es componiren, nur Götze so es singen; es war mir: als ob alle Dreie sich persönlich darüber vereinbart hätten. — Daß Götze der vorzüglichste Sänger des Tannhäuser und Lohengrin war, weiß die deutsche musikalische Welt und deshalb bedarf es hier auch nun der Erwähnung, daß Götze aus beiden Opern Pièecen vortrug, um den Eindruck anzudeuten, den wir Alle davon empfingen. Unsere verehrte Freundin, Frau Dr. Steche, hat durch ihr wahrhaft rührendes, unermüdliches Streben für den gigantischen Richard Wagner uns das Recht gegeben, auch sie hier öffentlich zu nennen und so sei ihr denn nicht allein der Dank für jenes schöne Wirken, sondern auch dafür dargebracht, daß durch ihre künstlerische Bereitwilligkeit es uns vergönnt war: jenes Brautgemach-Duett aus Lohengrin zu hören, was in seinem zauberhaften Schmelze höchster Liebesgluth nur Einem gleichkommt: Shakespeare in seiner ewigen Liebes-Dichtung von Romeo und Julia. — Nach Wagner hörten wir dessen großen Wahlverwandten Hector Berlioz, in einer Pièce aus Benvenuto Cellini, von Götze würdig des Meisters vorgetragen und auf dem Piano begleitet in tiefer, schöner, inniger Mitempfindung und tactvoller Sicherheit von des lieben Sängers lieber Tochter, mit dem schwarzen Lockenkopf und den schwarzen Augen, die jungfräulich begeistert ihre Seele in die Noten blitzten. — Der Schluß des Ganzen war nun ein besonderes Bedeutungsvolles. Hatten wir bisher das Fertige, Vollendete empfangen, so empfingen wir nun ein Werdendes; aber ein Werdendes von seltenster Begabung, von reicher, weiter Zukunft; ein Werdendes von schon bedeutender Abgeschlossenheit, weil von ursprünglicher Kraft, von echter Originalität: es war der junge Brahms aus Hamburg, dem der neuliche Artikel Ihrer Zeitung von Rob. Schumann: „Neue Bahnen" galt. Sie wissen, der Artikel hatte in manchen Kreisen Mißtrauen (bei Manchen vielleicht nur aus Furcht) erregt, jedenfalls dem jungen Manne einen sehr schwierigen Stand bereitet, weil die Berechtigung zu großen Anforderungen hervorgerufen, und als der junge, schwanke, blonde Mann erschien, so scheinlos, so scheu, so bescheiden, mit der noch im Uebergang stehenden fistelnden Stimme: da mochten Wenige den Genius ahnden, der in dieser jungen Natur schon so reiche Welt geschaffen; Berlioz aber hatte schon bald im Profil des jungen Mannes eine auffallende Aehnlichkeit mit Schiller entdeckt und eine verwandte keusche Seele darin geahndet; und als nun der junge Genius seine Schwingen entfaltete, als er mit außerordentlicher Fertigkeit bei tiefinnerlicher und äußerlicher Energie sein Scherzo dahin blitzen und rauschen und schillern ließ, als dann sein Andante in tiefen, innigen, starkwehmüthigen Klängen uns entgegenschwoll, da fühlten wir Alle: „Ja, hier ist ein wahrhafter Genius und Schumann hatte Recht; da war kein Mißtrauen mehr, nur ganze, volle, echte Künstlerfreude, und als Berlioz den jungen Mann tiefbewegt mit beiden Armen umfaßte und an sein Herz drückte, da, lieber Freund! empfand ich einen so süßen, heiligen Schauer der Begeisterung durch meine Seele strömen, wie ich ihn selten so empfunden. Ich hätte zu diesem seltenen Bilde, den jungen Genius in den Armen des großen Meisters, die junge Eiche kräftig umfaßt von den starken Aesten der ihr stolzes Haupt hoch emporstrebenden Vater-Eiche, — ich hätte zu diesem seltenen Bilde die werdenden und fertigen Musiker der ganzen Welt hinzurufen und sagen mögen: „das sind die ersten Naturen, — die Künstler von Gottes Gnaden." — Und bei diesem Momente lassen Sie mich schließen, lieber Freund! Er, hauptsächlich war es, der mich so „still und bewegt" machte und wenn Sie vielleicht bei Lesung dieses dann und wann ein wenig lächeln, — dann denken Sie nur:

es ist eben der Poet der sprach; dann denken Sie Ihrer Worte, die mich eben dazu veranlaßten. —
Leipzig, 5ter Decemb. 1853.

Arnold Schloenbach.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Das Programm des achten Abonnement-Concertes im Saale des Gewandhauses am 1sten Decbr. enthielt außer der den ersten Theil ausfüllenden, trefflich executirten F-Dur-Symphonie (Nr. 8) von Beethoven, nur Compositionen von Hector Berlioz. Dieselben waren folgende: „Die Flucht nach Aegypten", biblische Legende für Tenorsolo, Chor und Orchester, die Solopartie von Hrn. Schneider gesungen; „Harald in Italien", Symphonie (1ste, 2te und 3te Satz) mit obligater Bratsche, gespielt von Hrn. Concertmeister David, die Harfenpartie vorgetragen von Frau Jeanette Pohl geb. Eyth aus Dresden; „Der junge Bretagner Schäfer", Romanze, gesungen von Hrn. Schneider; „Die Fee Mab", Scherzo aus der Symphonie „Romeo und Julia"; Scene aus „Faust": Recitativ, Arie des Mephistopheles, Chor und Tanz der Sylphen. Die Solopartien gesungen von den HH. Schneider und Behr; Ouvertüre zum römischen Carneval. — Wir beschränken uns hier nur auf ein gedrängtes Referat über diese Aufführung und den Eindruck, welchen dieselbe machte. Wie alles Neue und Ungewöhnliche, so findet auch Berlioz' Kunst ihre Gegner und besonders war dies in Leipzig zu erwarten, wo man sich nicht gern aus seiner Ruhe und Gemächlichkeit aufstören läßt und das Publikum seit Jahren nur an eine ihm besonders lieb gewordene Richtung gewöhnt ist. Trotz dieser Opposition, die sich gegen das hier noch unbekannte Kunstgenre hin und wieder zeigte, war jedoch der Erfolg desselben auch hier ein gewaltiger und nachhaltiger und dieses achte Abonnementconcert wird Epoche machend für Leipzigs Kunstzustände bleiben, denn mit ihm ist nach langen Jahren zum ersten Male der immer enger zu werden drohende Kreis überschritten, in welchem man sich bisher hier bewegte, es ist einer neuen, der Zukunft angehörenden Kunst die Bahn gebrochen und der quantitativ wie qualitativ bedeutendste Theil der hiesigen Kunstgenossen und Kunstfreunde für die neue Richtung vollständig gewonnen. Das große Publikum war überrascht von dieser Musik und wenn man sich noch nicht vollständig — namentlich bei den Instrumentalwerken — in die neue Form finden konnte, so ist dies hier bei der bisherigen gänzlichen Unbekanntschaft mit der Berlioz'schen Musik nicht zu verwundern. Durch öfteres Hören von dergleichen-Werken wird man bald das eigentliche Wesen derselben erkennen. Einen entschiedenen Erfolg hatten jedoch die Vocal-Compositionen und hier zeigte sich nicht die geringste Opposition. Selbst heftige Gegner der neuen Richtung waren überwältigt von der nicht erwarteten hohen Schönheit, von der Fülle musikalischen Genie's, von der vollendeten Meisterschaft in der Handhabung der äußeren Mittel. Das gesungene Wort erleichterte hier das Verständniß, man konnte demnach dem Gedankenfluge des Componisten genau folgen, während die Werke reiner Instrumentalmusik ihrer Neuheit wegen ohne erläuternde Programme der Mehrzahl der Hörer unklarer bleiben mußten — ganz dieselbe Erscheinung, die sich früher bei Beethoven's, Schumann's, ja zum Theil sogar bei Mozart's Werken zeigte. Es ist nun die Aufgabe der Kunstliteratur und der Kritik, das, was früher nur durch langjähriges Hören zu ermöglichen war, zu beschleunigen, das Verständniß dieses uns noch neuen Kunstheroen zu erschließen.

Die Ausführung von Seiten der Solo-Sänger, der Chöre und des Orchesters war unter der Leitung des Componisten eine in Hinblick auf die namhaften Schwierigkeiten sehr gelungene. Man gab sich allseitig mit Begeisterung und Liebe seiner Aufgabe hin und löste diese, nach des Meisters eigenen Ausspruch, in höchst gelungener Weise. Mit besonderer Anerkennung nennen wir die Leistungen der beiden Solosänger, der HH. Schneider und Behr, sowie den Vortrag der Bratschenpartie in der Harald-Symphonie durch Hrn. Concertmeister David.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Jenny Lind-Goldschmidt ist, wie wir schon berichteten, in Dresden wieder öffentlich aufgetreten, unter großem Zudrang und Beifall des Publikums. Die Dresdner Kritik aber ist in ihrem Urtheil darüber sehr getheilt.

Eine junge Pianistin, Frl. Agathe Plitz, hat im Saale der Singakademie zu Berlin ein Concert gegeben, mit ziemlichem Erfolg.

In Hamburg war es ein junger Pianist, Hr. La Cinna aus Pesth, der sich dort zum ersten Male (im Stadttheater) hören ließ, als begabter, aber noch sehr unfertiger Virtuos.

Frau Röder-Romani hat in Hannover als Lucia und Isabella sehr gefallen.

Frl. La Grua in Wien hat nach der Valentine die sehr entgegengesetzte Rolle der Nachtwandlerin gesungen, aber ohne durchgreifenden Erfolg.

Frau v. Hasselt in Pesth ist von der Akademie der Tonkunst zu Wien eingeladen, bei dem am 5ten December dort stattfindenden Mozart-Fest zu singen.

Eine Sängerin Amalie Jacobsohn hat bei der italienischen Oper zu Rio Janeiro als Lucia und Lucretia gastirt, und ist darauf mit großem Gehalt als Primadonna engagirt.

Der Tenorist Wachtel, noch vor wenigen Jahren Droschkenkutscher in Hamburg, hat in Darmstadt mit Erfolg den Tannhäuser gesungen, und ist von Ostern nächsten Jahres an bei dem Hoftheater zu Hannover engagirt.

Neue und neueinstudirte Opern. Weber's „Euryanthe" wurde neu einstudirt in Frankfurt a. M. gegeben. Frau Anschütz brillirte in der Titelrolle.

In Carlsruhe wurde zum ersten Male „Maria di Rohan" gegeben.

Vermischtes.

Die italienische Oper in London, bei der Formes und Reichard engagirt sind, ist nach Edinburg gegangen und wird dort auch Freischütz, Hugenotten und Fidelio aufführen.

Jules Cornet soll nun definitiv seine Entlassung als Director der k. k. Oper in Wien erhalten haben. Man konnte dies bei dem ungestümen Wesen des sonst so ausgezeichneten Dirigenten voraussehen.

Rob. Schumann wird Ende dieses Winters seine Stelle in Düsseldorf niederlegen und von dort wegziehen. An seine Stelle kommt Hr. Julius Tausch.

Hr. Eckert, Dirigent der Concerte der Mad. Sontag in Amerika, ist von dort nach Wien zurückgekehrt, um hier eine Stelle als Musikdirector am Karltheater einzunehmen.

Aus Magdeburg schreibt man uns: Nachdem unsere Theaterdirection ihrem Versprechen gemäß Oberon, neu in Scene gesetzt, und Indra, als etwas ganz Nagelneues, gegeben, und von beiden Opern nur die erstere durch einen Unfall, der dem von einer Dame dargestellten Könige der Elfen begegnete (also nicht blos Damen-Mangel in Australien!), zu einigem Lärm Veranlassung gab, wird nun auch der versprochene Tannhäuser zum Einstudiren und, wie wir hoffen, zur Aufführung gelangen. Die Direction läßt sich keine Mühe verdrießen, und namentlich verdient der Theater-Musikdirector Hr. Bärwolf für seine Thätigkeit volle Anerkennung.

Leipzig. Sonnabend den 10ten December wird H. Berlioz im Saale des Gewandhauses ein zweites Concert unter seiner eigenen Direction veranstalten, in welchem folgende Werke von ihm zur Aufführung kommen sollen: Erster Theil: die fünf ersten Sätze aus Romeo und Julie. Zweiter Theil: die Flucht nach Aegypten, biblische Legende. Dritter Theil: die zwei ersten Acte aus Faust's Verdammniß, Legende in vier Acten.

Intelligenzblatt.

Wenn gewöhnlich bei dem bisherigen Verfahren beim Musikunterrichte das musikalische Wissen der praktischen Ausführung vorauseilte, indem die Finger der Ausführung der Willensthätigkeit nicht gefügig folgen konnten, so bewirkt die Anwendung meines Apparates fast ein umgekehrtes Verhältniss und ist die Wirkung desselben so augenfällig, dass selbst der Laie den Erfolg zu beurtheilen im Stande ist.

Nachdem man den Schüler mit den Elementen der Musik bekannt gemacht hat, kann man bei dem Gebrauche meines Apparates mit demselben mit einfachen zweckmässigen Clavierpiècen für Anfänger beginnen, und es wird dem Schüler nicht schwer werden, das zu Gehör zu bringen, was sein Auge sieht, da dieser Apparat die Finger der Willenskraft völlig gefügig macht. Verbindet man ausserdem die gewöhnlichen Fingerübungen, welche dann erforderlich sind, um den Fingern Ausdauer und Kräftigung zu verschaffen, damit, so wird der Schüler ohne Mühe solche Uebungen bald geläufig spielen, und ein in die Augen fallender unrichtiger Fingersatz wird nicht möglich sein, wogegen eine sehr gefällige Haltung der Hand erzielt wird.

Die Ersparung von bedeutendem Zeitaufwande für geisttödtende Fingerübungen, dagegen das Erlernen fortschreitender zweckmässiger Musikstücke, welches mit jedem Stücke die Lust zum Mehrlernen erweckt, lässt die Klippe umgehen, an welcher schon so mancher Clavierspiellernende gescheitert ist.

Der vorgeschrittene Clavierspieler mit unrichtigem Anschlage wird mit Benutzung meines Apparates entweder gar nicht spielen können, oder mit richtigem Anschlage seine Musikpièce zu Ende spielen. Letzteres ist indess durch eine besondere Anleitung baldigst zu erreichen.

Auch für den fertigen Clavierspieler mit richtigem Anschlage ist mein Apparat nicht ohne Nutzen, indem ein halbstündiger Gebrauch die Steifigkeit der Finger beseitigt, welche in Folge unterlassener Uebung sich einstellt, dagegen die erforderliche Elasticität und Geläufigkeit der Finger wieder verschafft.

Es ist meine Absicht, dem clavierspielenden Publicum meine Erfindung, welche auf einem neuen Principe beruht, zu überlassen, und bin ich bereit, wenn eine genügende Anzahl Pränumeranden bis Ostern oder höchstens Johannis **1854** sich finden sollte, gegen portofreie Einsendung von **1** Louisd'or einen solchen Apparat nebst Anleitung zum Gebrauch, und praktische Uebungsstücke für Anfänger und Clavierspieler mit unrichtigem Anschlage, abzustehen; wogegen ich den Erfolg von dem Gebrauche derselben garantire, widrigenfalls ich mich verpflichte, die Auslagen für dieselben zu erstatten.

Die Besorgung der Aufträge wird sich nach der Reihenfolge der eingegangenen Bestellungen richten, und ist bei denselben der Umfang der Claviatur des Instrumentes, so wie auch anzugeben, ob dasselbe eine flache oder tiefe Spielart hat; ausserdem ob der Apparat von einem Erwachsenen oder von einem Kinde benutzt werden soll.

Zur Documentirung des Werthes meiner Erfindung möge hier das Attest unserer ersten Autorität, des Herrn Hof-Capellmeisters Dr. H. Marschner, über dieselbe nachfolgen, dessen Original jederzeit bei mir eingesehen werden kann.

Zeugniss.

„Die Erfindung des Herrn Mohrhoff, eine rich-„tige Haltung der Hand beim Clavierspiel und so-„mit einen guten Anschlag bezweckend, scheint dem „Unterzeichneten um so empfehlenswerther, als sie „(bei lobenswerther Einfachheit) auch sehr geeignet „scheint, nicht nur dem Anfänger viel kostbare Zeit „zu ersparen, sondern auch selbst einem schon „verbildeten Clavierspieler nachträglich noch eine „bessere Handhaltung zu verschaffen.

Hannover, den 13ten Aug. 53.

Dr. H. Marschner.

Die eigenhändige Unterschrift des Herrn Hof-Capellmeisters Dr. H. Marschner hierselbst wird hiermit obrigkeitlich beglaubigt

Hannover, d. 7ten Sept. 1853.

Der Magistrat der Königlichen Residenzstadt.

(Städt. Siegel) Evers.

G. Mohrhoff,
Pianoforte- und Gesanglehrer
in Hannover.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu zwei Beilagen von C. F. Kahnt in Leipzig und Conrad Glaser in Schleusingen.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. № 25. Den 16. December 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Hector Berlioz.

III.

Als Berlioz im Conservatoire zu Paris zum ersten Male seine „Symphonie fantastique" aufgeführt hatte, drängte sich ein Mann, der mit sichtlicher Ergriffenheit der Symphonie gefolgt war, durch die Reihen der Zuhörer, schloß den, ihm noch unbekannten jungen Berlioz in seine Arme, und sprach die denkwürdigen Worte: Monsieur, vous commencez par où les autres ont fini!" — Es war Paganini, der den jungen Meister, von damals 28 Jahren, an sein Herz drückte. Um Beide schlang sich von diesem Augenblicke an das Band einer innigen, echten Künstlerliebe, und Paganini war es, dem Berlioz sein größtes Meisterwerk, „Romeo und Julie", später gewidmet hat.

Man kann den Ausgangspunkt der Berlioz'schen Kunst nicht kürzer und treffender bezeichnen, als mit Paganini's Worten: „Berlioz beginnt da, wo seine Vorgänger aufhörten." — Natürlich konnte er nicht Alle zugleich erfassen, und nicht alle Richtungen erweitern — er fühlte sich nur zu einem, zu Beethoven sympathisch hingezogen, und führte diesen nach der Richtung weiter, welche Beethoven in der letzten Periode, in seinen Sonaten und Quartetten, in seiner Missa solennis und 9ten Symphonie eingeschlagen hatte. Ueber die Stellung, die Berechtigung und den Gehalt dieser ganzen Periode, und namentlich über die Bedeutung der 9ten Symphonie muß man sich erst vollkommen klar sein, bevor man an Berlioz beurtheilend heran tritt. Denn Beethoven's 9te Symphonie ist es gerade, die der Berlioz'schen Richtung hauptsächlich zur Basis dient. Und dies nicht nur in ideeller, sondern eben so sehr in formeller Hinsicht. Hier finden wir gerade den Indifferenz-Punkt, von welchem aus die beiden großen Geister Berlioz und Wagner vorwärts schritten, die sich nur vereinigten, um sich zu scheiden, und zwar nach den zwei Richtungen zu scheiden, welche nach Beethoven's Vorgang für den schaffenden, strebenden Künstler die einzig möglichen waren.

Nach Beethoven's Ende hielt die große Partei der weniger begabten Musiker rathlos inne, und machte erfolglose Versuche, auf eigenen Füßen zu stehen, — bis Mendelssohn einen glücklichen Griff in die Vergangenheit that, der für die Periode seines Auftretens eine wahre Wohlthat war, und deshalb auch so rasche und lebhafte Sympathien sich erwarb. Wagner und Berlioz konnten durch diese Gegenbewegung sich aber nicht aufhalten lassen, denn es war gerade

ihre Mission, die Erbschaft Beethoven's in vollem Umfange anzutreten, und das mit eiserner Festigkeit und siegender Kraft festzuhalten, was Beethoven sein ganzes Leben hindurch anstrebte: Die Befreiung der Instrumentalmusik vom formellen Zwange.

Nun zerbricht mir das Gebäude,
Seine Absicht hat's erfüllt — —

ist (nach Brendel's treffendem Ausspruch in seiner „Geschichte der Musik") das wahre Motto der 9ten Symphonie. Das Gebäude ward zerbrochen, denn die reine Instrumentalmusik hatte ihre Bestimmung erfüllt — sie hatte Alles gesagt, was sie sagen konnte, und darum mußte eine fernere Erweiterung der Idee die Form zersprengen. Eine einseitig intensive Ausbildung der instrumentalen Idee war nicht mehr möglich — deshalb mußte ein Weitergehen auch nothwendig eine extensive, oder richtiger expansive Wirkung haben. Das Wort trat hinzu, gab einen neuen Gehalt und bedingte somit die neue Form.

In diesen Gährungs-Proceß griff Berlioz unmittelbar ein, während Wagner, erst einige Decennien später sich zu entfalten begann. Letzterer sah die Entwickelung als beendet an, und begann einen ganz neuen Organismus zu gestalten, der nur die Voraussetzungen mit der vorangehenden Periode gemein hatte. Berlioz dagegen wirkte gestaltungskräftig in der Entwickelungsperiode selbst, und brachte, nach unserer Meinung, die Instrumentalperiode erst zu jenem definitiven Abschluß, den Wagner schon mit Beethoven's 9ter Symphonie als vorhanden ansah.

Wagner sprach bekanntlich den Satz aus, daß mit Beethoven's 9ter die letzte Symphonie geschrieben, und folglich die Laufbahn der Instrumentalmusik geschlossen sei. Berlioz erkannte schon viel früher die Berechtigung des ersten Theiles jener These, ohne den zweiten Theil zugeben zu können, da Berlioz' hier gerade eine ebenso originelle als energische Thätigkeit zu entfalten vorbehalten war.

Die letzte Instrumental-Symphonie alten Styles war allerdings geschrieben, denn alle späteren Instrumental-Symphonien sind in der Tiefe der Idee und in der Großartigkeit der Ausführung nicht über Beethoven hinausgekommen. Dies ist eine Thatsache, die man getrost anerkennen kann, ohne dabei Genie's wie Schubert und Schumann, nahe treten zu müssen. Denn man kann innerhalb gewisser Grenzen noch immer Schönes und Erhabenes produciren, ohne Neues und Größeres zu leisten — weil diese Grenzen stets nur eine gewisse, bedingte Gestaltung und Bewegung zulassen. Insofern hätte auch die abstrakte Aesthetik — wenn sie überhaupt schon so weit wäre, in musikalischen Fragen Autorität sein zu können, was wir aber entschieden verneinen müssen, weil es überhaupt noch gar keine musikalische Aesthetik giebt, — ganz Recht, wenn sie die Beethoven'sche 9te Symphonie „ästhetisch unberechtigt" nennt, weil diese eben keine Symphonie des alten Styles mehr ist, noch sein will — sondern eine neue Kunstform, die als Abschluß einer vergangenen, und als Beginn einer neuen Periode nicht mehr mit dem alten Maßstab gemessen werden darf.

Konnte aber auf die 9te Symphonie unmittelbar das Wagner'sche musikalische Drama folgen? Hier wäre ein Sprung gewesen, und die Kunst übergeht in ihrer Entwickelung niemals ein Mittelglied, sondern muß organisch vorwärts schreiten, wenn sie berechtigt sein soll. Berlioz ward das Mittelglied zwischen Beethoven und Wagner, indem er die Instrumentalsymphonie fast unmerklich, und in einer überraschenden Stetigkeit, zur Bühne hinüberführte. Diese Thatsache ist um so merkwürdiger, als Wagner die Berlioz'sche Kunst nur sehr bedingt anerkennt, und anderseits Berlioz die Wagner'schen Intentionen sicher nicht in allen ihren Consequenzen zugeben kann. Dennoch sind Beide ergänzende Elemente derselben Einwickelung, sodaß man mit ziemlicher Bestimmtheit behaupten darf: daß Wagner nicht das geworden wäre, was er ist, wenn Berlioz ihm nicht vorangegangen wäre. Berlioz als Gegensatz von Wagner zu betrachten, würde eine vollkommene Urkenntniß ihrer beiderseitigen musikalischen Bedeutung beweisen. Wagner hat nicht allein Berlioz die Kunst der Instrumentation und die Anwendung vieler Klangeffekte (theilweise) zu verdanken — er steht mit ihm auch nach Seiten der Behandlung der poetischen Idee in der Instrumentalmusik in inniger Verwandtschaft.

Noch wichtiger als diese Sympathien aber — die man immer noch als mehr zufällige oder äußerliche bezeichnen könnte — ist, daß Berlioz der Schöpfer der Vocal-Symphonie war. So müssen wir seine Kunstrichtung, gegenüber den früheren Perioden de Instrumental-Symphonie, der Oratorien und Cantaten 2c., bezeichnen. Und hier ist es von hohem Interesse, den Weg zu verfolgen, den Berlioz Genie erwählte, und von Op. 1 bis Op. 24 fast stetig inne hielt, um vom reinen Instrumentalsatz bis zur dramatischen Musik vorwärts zu schreiten.

Im Anfang seines Schaffens ging Berlioz in der Form nicht über die vorangegangene Periode hinaus. Seine künstlerischen Ideen hatten noch keine expansive Wirkung, sondern waren mehr intensiver Natur. Berlioz vertiefte sich in seiner ersten Periode in das Wesen der reinen Instrumentalmusik, und beutete

diese nach Seiten des bestimmten poetischen Ausdruckes, und der erhöhten und gesteigerten Charakteristik, bis zu einer Höhe und Schärfe aus, über die man nicht hinaus kann, ohne die Grenzen der instrumentalen Kunst zu überschreiten, und somit unschön und unwahr zu werden. Er hat in dieser Periode zuweilen selbst schon diese Grenzen überschritten, und sich in das Ungeheuerliche, fantastisch Unschöne verloren — in allen den Fällen, wo er zu Viel wollte und den Instrumenten als Individuen mehr zumuthete, als sie leisten konnten. Doch dies nur immer in einzelnen Momenten, und auch dann nie ohne Noblesse und überraschend feine oder neue Züge, sodaß man immer erkennt, daß nur der Drang der Jugend und einer immensen Schaffenskraft ihn in das Titanenhafte sich verirren ließ.

In diese Periode der reinen Instrumentalmusik, mit Erweiterung der poetischen Idee, gehören seine Concert-Ouvertüren zu Waverley, Op. 1, zu König Lear, Op. 4 zu den Vehmrichtern Op. 3 und zum römischen Carneval, Op. 9, letztere drei wahre Meisterstücke nach Form, Inhalt und Durchführung. Als Schluß dieser Periode, bezeichnen wir Op. 14, seine erste Symphonie: Episode de la vie d'un Artiste, in fünf Theilen. — Es ist dieselbe Symphonie, die er bei seinem ersten Auftreten in Deutschland allenthalben aufführte, und wodurch er sich damals gerade am Meisten schadete, weil er in ihr eben auf dem Punkte war, in das Ungeheuerliche und Unschöne sich zu verlieren. — Die Symphonie war eine Jugend-Arbeit und zeigte den jungen Titanen noch in seinem gewaltigen Ringen mit Form und Inhalt. Er gab aber diesem Werk ein ausführliches Programm bei — das erste, welches überhaupt in dieser Ausdehnung einer Symphonie beigegeben ward, und insofern ein geschichtlich merkwürdiges Document. Er bediente sich also sogleich bei seiner ersten Symphonie der Wortsprache, als Ergänzung und Erläuterung zur Tonsprache. Dieses Moment ist für seine Entwickelung wichtig, obgleich es nur eine Uebergangsperiode bezeichnete, zu welcher auch das folgende Werk gerechnet werden muß, das er, als Fortsetzung des vorigen, gleichfalls als Op. 14 b aufführte.

Dies war die Retour à la vie, eine Symphonie, die er als Mélolog, d. h. als eine Verbindung der Musik mit dem gesprochenen Worte, bezeichnete. In diesem merkwürdigen Werk, das bis jetzt nur fragmentarisch gedruckt ist, und sich keiner besonders günstigen Aufnahme erfreute, vereinigte er ein recitirendes Gedicht mit der Orchestermusik, dem Solo- und Chorgesang, und gab als Finale eine dramatische Phantasie über Shakespeare's „Sturm", für Chor, Orchester und Pianoforte zu vier Händen. Trotz der großartigsten Intentionen fehlte diesem Werke die künstlerische Einheit in der Conception, und jenes Maßhalten in Inhalt und Form, welches damals nicht nur Berlioz, sondern die ganze französische Schule nicht besaß.

Darauf deuteten wir schon früher hin, als wir bemerkten, daß ein wesentlicher Gesichtspunkt zur richtigen Beurtheilung von Berlioz Einwickelung die Zeitrichtung sei, in welche seine Jugendperiode fällt. Kein Künstler vermag es, in seiner Entwickelung die Einflüsse seiner Zeit vollkommen von sich zu weisen. Er steht unter der Einwirkung einer intellektuellen Potenz, welche jeder Kunstperiode ihren charakteristischen Stempel aufdrückt. Seine Aufgabe ist zwar, die Entwickelung weiter zu führen, aber er muß an seine Zeit anknüpfen, wenn er nicht wirkungslos untergehen will. Dies ist es, was Göthe mit den Worten bezeichnet: „Es kommt darauf an, daß der Künstler die Bahn zu treffen wisse, welche den Geschmack und das Interesse des Publikums genommen hat. Fällt die Richtung des Talentes mit der des Publikums zusammen, so ist Alles gewonnen." — Hierbei muß man aber wohl bedenken, daß die Richtung des Talentes eine angeborene ist, und keine willkührliche, gemachte sein kann, will sie überhaupt als Richtung, und nicht als Concession gelten, die ein wirkliches Talent dem Publikum nie machen wird und machen darf! —

Berlioz' Talent fiel mit der phantastisch romantischen Zeitrichtung der dreißiger Jahre zusammen. Man könnte das unmittelbar aus seinen früheren Werken schließen, wenn es nicht ohnedem bekannt wäre, daß Berlioz zwar einerseits ein glühender Verehrer von Shakespeare und Beethoven, aber anderseits auch von Victor Hugo war, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand. Und wie hätte der Dichter des „le Roi s'amuse", des „Ernani", der „Notre-Dame de Paris", u. s. f. keinen Einfluß auf die Phantasie eines jungen französischen Künstlers haben sollen, der von dem Strome der Begeisterung für Victor Hugo's Talent unwillkührlich mit fortgerissen werden mußte!

Berlioz componirte nicht nur Victor Hugo's Gedichte (Sara la Baigneuse, Op. 11, la Captive Op. 12) sondern es sind auch einzelne Sätze seiner Symphonien, namentlich der beiden Op. 14, musikalische Ergüsse einer, von Victor Hugo's fieberhafter Phantasie fieberhaft angeregten jungen Künstlerseele. Hierher zählen wir aus der Symphonie fantastique (Épisode) den 4ten und 5ten Theil — den „Marche au supplice" und „Songe d'une nuit de Sabbat", — die Träume eines, sich mit Opium vergiftenden verzweifelten Künstlers. — Hierher gehört fast der ganze „Mélolog",

(Retour à la vie) und der letzte Satz aus Harold en Italie, Op. 16, der eine „Orgie de Brigands" schildert, einen echt Victor Hugo'schen Stoff in Musik übertragen.

Diese Periode klärte sich aber wunderbar rasch bei Berlioz ab, und Harold en Italie vermittelte diesen neuen künstlerischen Proceß. In dieser Symphonie ohne Chöre, mit einfacher Bezeichnung der einzelnen Sätze, kehrte Berlioz zur reinen Instrumentalmusik zurück und zeigte dabei eine Reife, Abklärung und künstlerische Ruhe, eine musikalische und poetische Begabung, welche dieses Werk, seine erste und einzige reine Instrumentalsymphonie, zu dem Vorzüglichsten stempelt, was er geleistet hat. Es war dieses Werk gleichsam eine Reaction gegen die früheren Uebergriffe seiner Phantasie, und auch der letzte wilde Satz, die „Orgie de Brigands" ist meisterhaft in die übrigen eingearbeitet durch Benutzung der Hauptmotive der früheren Sätze. Die Art der Einführung dieser „Souvenirs des scènes précédentes", die durch einen kurzen aufgeregten Satz der Streichinstrumente, im Unisono, wiederholt gestört werden, erinnert lebhaft an den Anfang des letzten Satzes in Beethoven's 9ter Symphonie. Der leitende Gedanke ist in beiden Werken offenbar ein verwandter. Daß dieser Harold überhaupt keine Symphonie des alten Styles war, gab Berlioz schon dadurch zu erkennen, daß er eine obligate Alt-Viole durch die ganze Symphonie hindurchflicht, welche den Charakter und die Gefühle des Helden dieses Werkes, Harold, meisterhaft in Tönen schildert. Schon dieser eine Gedanke zeugt von der Phantasiefrische und Originalität des Componisten, der in seinem Drang nach Bestimmtheit des Ausdruckes und Charakteristik in Tönen, auch in diesem, selbst im specifisch musikalischen Sinne interessanten und schönen Werke, über das bisher Geleistete hinaus nach dem Höheren strebt. Eine meisterhafte Analyse des Harold, von Schumann, befindet sich in einem der ersten Bände dieser Zeitschrift.

Als unmittelbarer Nachfolger des Harold erschien Romeo und Julie, Op. 17, die 5te Symphonie in der Reihenfolge, aber die erste, welche Berlioz eine dramatische Symphonie nannte. Er hatte in rascher Folge die Formen der reinen Instrumentalsymphonie (Harold), der Symphonie mit dramatischem Programm (Episode) des Mélolog's (Retour à la vie) und der Symphonie mit Chören (und zwei Orchestern, Symphonie funèbre et triomphale Op. 15) durchlaufen, und lieferte in Romeo und Julie, seinem musikalischen Meisterstück, eine dramatische Symphonie, ein durchaus neues und originelles Genre. Sie besteht aus 2 Haupt-Theilen; der erste Theil aus einer Instrumentaleinleitung, einem Prolog in Chor-Recitativ mit Alt-Solo und kleinem Chorsatz, und aus drei Instrumentalsätzen, deren einer durch einen kleinen Chor unterbrochen wird. Den zweiten Haupttheil bilden drei Sätze; ein meisterhafter fugirter Instrumental-Satz mit Chor-Psalmodie auf einer Note, und sodann umgekehrt eine Vocalfuge mit der Psalmodie im Orchester; ferner ein wunderbarer Instrumentalsatz, und schließlich ein großes Ensemble mit Doppel-Chören.

Hatte Berlioz in den bisherigen Werken schon den Durchbruch der Form nach allen Seiten angestrebt, so trat der vollendete Proceß der Neugestaltung uns hier zum ersten Male vor Augen — eine Eintheilung in zwei Acte und eine stetige Aufeinanderfolge einzelner Scenen, deren Verbindung ein Prolog vermittelt, während die Ausführung dem Orchester und Chor entweder vereint, oder abwechselnd übertragen war. Obgleich Berlioz zu dieser Form durch seinen Entwickelungsgang nothwendig geführt wurde, so ist doch in Frage, ob er in diesen Vorhof der Bühne, den er nunmehr erreicht hatte, stehen geblieben wäre, wenn die Verhältnisse, seine Zeit, und seine Nation ihm günstiger gewesen wären.

Aber das ist es gerade, worauf wir zielten, als wir Berlioz ein, in seiner Entwickelung grausam gehemmtes Genie nannten. Die französische Bühne blieb ihm verschlossen, er hatte keine Gelegenheit, sich auf den Bretern, die die Welt bedeuten, zu versuchen. Er mußte bei dieser Gattung stehen bleiben, wollte er überhaupt Gelegenheit haben, seine Werke nicht ganz ungehört und ungekannt vermodern zu lassen. Welche Kämpfe, welche Sorgen und Seelenleiden mag er dabei erduldet haben, der edle Meister, dem die Kunst so heiliger Ernst war, wie nur irgend Einem!

Er ging noch einen Schritt weiter zur Bühne heran, er gab eine vollständige Legende in vier Acten, seinen Faust, Op. 24. Aber hier scheiterte die dramatische Idee an dem Text, und weiter konnte er auf diesem Wege nicht gelangen, ohne die Bühne sein zu nennen. Zwar componirte er eine Oper, Benvenuto Cellini, Op. 23, und hat somit das Podium wirklich betreten, nach welchem seine Werke fast Alle mehr oder weniger hindrängen — aber das Schicksal dieser Oper ist bekannt. Man hat ihr den Lebensfaden abgeschnitten, indem man sie nicht zur Aufführung gelangen ließ, oder, wo es geschah, sie mit Gewalt unterdrückte! Nur Weimar hat den Ruhm, Berlioz als dramatischen Componisten gehört und anerkannt zu haben.

Was hätte Berlioz für die Oper werden können, wenn er vor 15 Jahren, wo sein Cellini in

erster Bearbeitung schon vollendet war, sich das Feld der Bühnenwirksamkeit hätte erringen können! Diese Frage zu beantworten liegt außer unserer Macht — aber Berlioz Genie, seine Gewalt der Darstellung, seine Feinheit der Charakteristik, sein Hindrängen zur dramatischen Form, lassen uns schließen, daß Berlioz, wenn auch nicht Reformator, doch Regenerator der französischen Oper, hätte werden können! —

Doch — die Acten der Geschichte dieses Genius sind noch nicht geschlossen. Noch lebt er unter uns, thatkräftig und feurig schaffend, ungebeugt vorwärts strebend. Was er noch sinnt, und was er schon schaffen wird, wenn die Verhältnisse ihm günstiger sich gestalten, (wie die Hoffnung jetzt vorhanden) und wenn ihm Gelegenheit gegeben wird, sich ganz zu entfalten — wer kann es wissen! — Wurde doch Gluck erst in den letzten Decennien seines Lebens der Gluck, den wir noch heute und immerdar als einen der ersten und größten dramatischen Componisten verehren werden. Deutschland interessirt sich jetzt mehr als je für Berlioz. Wenn die deutschen Bühnen dem Vorgange Weimar's folgen, und Benvenuto Cellini mit Energie und Consequenz aufrecht erhalten und in ihr Repertoir aufnehmen wollten — die Geschichte der Musik würde diesen Act der Erkenntniß und künstlerischen Einsicht mit ehernem Griffel verzeichnen, und der Genius der Kunst, der in Berlioz so mächtig waltet, würde als reichsten Dank noch Großes in des Meisters Seele wirken! Dessen sind wir gewiß! — —

Hoplit.

Die Opposition in Süddeutschland.

III.

(Fortsetzung.)

Halten wir uns nicht weiter auf bei ähnlichen kleinen Theater-Horreurs, sondern sehen wir uns das Concertinstitut ein wenig näher an. Da werden denn allwinterlich, wenn kein anderes Oratorium dazwischen kömmt, als z. B. Mozart's Requiem und — Lindpaintner's vorsündfluthlicher Abraham, so ein zehn Symphonien ohne vorhergegangene Probe heruntergeraspelt: Es-Dur und G-Moll von Mozart, D-Dur und B-Dur von Haydn, eine Anzahl derer von Beethoven, wobei man selten über Nr. 5 hinauskommt, nie, wie sich versteht, bis zur neunten dringt, die erstlich die verwerfliche Verirrung eines tauben und verwirrten Hauptes, zweitens ohne Probe und also auch ohne Mißglücken nicht von Blatt gespielt werden kann. Was dann noch fehlt, das füllen Namen wie Kalliwoda und Täglichsbeck aus. Schumann wird aus den nämlichen Gründen zum Theil wie Beethoven's letzte Symphonie gänzlich ignorirt. Ob der Vorzug, den die Stuttgarter vor den Münchner Concerten darin voraus haben, daß der Dirigent derselben nicht genug gelernt hat, um selbst (natürlich) eine „Preissymphonie" anzufertigen, diesem als besonderes Verdienst anzurechnen sei, lassen wir dahingestellt sein.

Die erste Gade'sche Symphonie (C-Moll) ist das einzige Produkt der neueren, nach Mendelssohn'schen Instrumentalmusik, das Hr. Lindpaintner sich vor einigen Jahren bewogen fand, seinen Concertabonnenten vorzusetzen. Er ließ das Werk natürlich durchfallen, indem er es schlecht aufführte. Merkwürdig, welche Raffinerie des Witzes diese Herren bei ähnlichen Manövres an den Tag legen! Sie besitzen dafür ein wirksames geheimnißvolles Recept, das man ihnen ablauschen sollte, wenn man es an ihnen zur Anwendung zu bringen nöthig hätte. In neuerer Zeit hat man die nämliche Symphonie wiederum zur Aufführung gebracht. Daß sie auch diesmal nicht in Stuttgart laufen lernen konnte, wird man aus dem Umstande begreifen, daß man derselben das vierte Bein unterbunden hatte. Man hatte nämlich das reizende, originelle Scherzo ganz herausgestrichen!

Weiter beschäftigen sich die Stuttgarter Abonnementconcerte mit der alljährlichen, ohne vorangegangene Erfrischung durch den Luxus einer Probe stattfindenden Wiederkäuung der bekanntesten Opernouvertüren von Mozart, Weber, Cherubini und vorzüglich Lindpaintner. Neuerdings, d. h. nach Mendelssohn's Tode, sind die in diese Gattung einschlagenden Instrumentalstücke dieses Meisters ebenfalls, wiewohl mit Widerwillen acceptirt worden; man merkt das an der Unreinheit der Ausführung, der Unverständigkeit der Direction. Von Beethoven giebt man höchstens Prometheus, Egmont und Coriolan, letztere mit drei Bratschen und drei Celli's! Kücken hatte letzthin versucht, der Berlioz'schen Ouvertüre „zum römischen Carneval" Bahn zu brechen; die Lindpaintnerianer zischten.

Zu der Ausfüllung des Zeitraumes zwischen Ouvertüre und Symphonie dienen erstens Lindpaintner'sche Gassenhauer mit Orchesterverstärkung durch den Löwen Pischek, oder Einzeln- und Ensemble-Gesangstücke aus den gerade auf dem Repertoir stehenden Opern, durch die übrigen Mitglieder des Hoftheaters vorgetragen, die natürlich eben so sehr als ihr

Chef, die Anstrengung einer Probe möglichst zu vermeiden suchen. Sodann produciren sich in jedem Concerte stets zwei bis drei — nicht immer die hervorragenderen — Künstler der Hofcapelle auf ihren respectiven Instrumenten mit einer unendlich langen und langweiligen Rococo-Virtuosenphantasie von eigner oder Lindpaintner'scher Zusammensetzung. Unser Held sucht nämlich seine Unsterblichkeit oder Popularität möglichst nach der Dimension der Breite hin auszudehnen, da ihm diese Ausdehnung versagt ist nach der Dimension der Tiefe. — Und nun, als Krone von allem dem genannten Inhalte eines Stuttgarter Abonnementconcertes noch die haarsträubende Anordnung in der Reihenfolge der einzelnen Stücke! So folgte, um eines einzelnen Falles zu erwähnen, in einem kürzlich stattgefundenen Concerte in Stuttgart unmittelbar auf den Vortrag des Schumann'schen Clavierconcertes mit Orchester durch den Pianist Krüger, der sich hierbei das Verdienst erworben hat, zum ersten Male die Veranlassung zur öffentlichen Aufführung eines Instrumentalstückes dieses bisher beharrlich von den Schwaben ignorirten Meisters gegeben zu haben, unmittelbar auf den Genuß eines wirklichen Kunstwerkes, die nun doppelt schmerzliche Ohrfeige des ordinärsten Bänkelsängerliedes „das Mailüfterl" von Kreipl, gesungen von Frau v. Marra. Mit der Versicherung, daß dergleichen Tactlosigkeiten nicht vereinzelt vorkommen, schließen wir unsere trotz aller Unglaublichkeit des Dargestellten ganz wahrheitsgetreue und gewissenhafte Schilderung des traurigen Zustandes, in welchem sich das einzige als solches betrachtenswerthe musikalische Kunstinstitut Stuttgarts befindet. Wir wiederholen es, wir haben hiervon die alleinzige Schuld dem bis jetzt einzig verantwortlichen Chef und Dirigenten der Kapelle beizumessen. So begränzt und gehemmt sein Wirken bei der Oper sein mag, so freie Hand besitzt Hr. Lindpaintner in den Concerten. Daß er hier seine Autorität und Macht so gar nicht in künstlerischer Weise gebraucht, vielmehr in dem entgegengesetzten Sinne mißbraucht, ließe erwarten, daß er in der Oper, wäre ihm dort die Möglichkeit geboten, ebenso leicht und ungehindert seinen Willen durchzusetzen, gerade so verfahren, ganz ebenso unverantwortlich hausen würde. Es ist begreiflich, welche Demoralisation, welche Lockerung aller Orchesterdisciplin, welche Vernichtung jedes übrigen Funkens von künstlerischem Geiste dieses böse Beispiel von oben her anrichten muß. Kaum wird es nöthig sein, noch hinzuzufügen, daß Hr. Lindpaintner allem Neuen, Großen und Schönen in der Kunst fanatischen Haß geschworen hat. Er verabscheut aufs Gründlichste die Namen Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt, natürlich ohne ihre Werke zu kennen und zu verstehen, und spricht diesen Abscheu unverholen und ungemildert durch jene Heuchelei, die doch immer eine der Tugend vom Laster dargebrachte indirekte Huldigung ist, aus. Was in seiner Macht steht, Alles wird er aufbieten, um die Aufführung jedes Werkes von einem „Romantiker" oder „Zukunftsmusiker" zu hintertreiben; kein Mittel scheuen, die „öffentliche Meinung" gegen die Heroen der musikalischen Neuzeit aufzuhetzen. Neid und Furcht, nach Fürst Pückler „die ignobelsten Feinde des Menschengeschlechts", also wohl des Künstlers insbesondere, sind beide die Mächte, welche in dem Musikleben Stuttgarts herrschen und das künstlerische Wirken bestimmen. Deshalb und vorzüglich in Ansehung der gründlichen Unverbesserlichkeit Lindpaintner's, möge man uns auch für Stuttgart ein Catonisches „caeterum censeo" auszurufen erlauben. Lindpaintner ist der Hauptthemmschuh für jeden höheren künstlerischen Aufschwung in der musikalischen Oeffentlichkeit Stuttgarts. Die endliche Entfernung seiner Person ist die erste Bedingung für eine Aenderung zum Guten. Möge er nach Neapel reisen und den bekannten Spruch besser erfüllen, als es z. B. Theodor Döhler gethan.

Unsere nächste und letzte Aufgabe wird nun sein, die activ feindselige Opposition in der schwäbischen Presse zu examiniren. Die künstlerische Versunkenheit in den bestehenden Verhältnissen, die wir geschildert, indem wir namentlich den Sitz des Uebels signalisirt, ist, wenn auch sehr bezeichnenswerth als Opposition, doch mehr passiv feindseligen Charakters.

Peltast.

(Schluß folgt.)

Bücher, Zeitschriften.

Hoplit, Das Carlsruher Musikfest im October 1853. — Leipzig, Bruno Hinze, 1853.

Ich kann mich bei der Anzeige dieser Schrift hier sehr kurz fassen, da dieselbe aus den in diesen Bl. mitgetheilten Correspondenzen des Hrn. Verf's. über das Carlsruher Musikfest hervorgegangen ist. Dabei darf ich jedoch nicht unterlassen zu bemerken, daß dieselbe keineswegs ein bloßer Wiederabdruck jener Correspondenzen ist; im Gegentheil erscheinen dieselben hier fast durchgängig in veränderter Gestalt, so daß das vorliegende Werk als eine neue, selbstständige Arbeit betrachtet werden muß. Der Inhalt ist folgender: I. Einleitung zu dem Musikfest. II. Der erste Concerttag. III. Der zweite Concerttag. IV. Zur allgemeinen Beurtheilung des Musik- und Volksfestes. V. Ein Brief von Franz Liszt. VI. Anhang. Drei

Programme von R. Wagner. (Zur Tannhäuser-Ouvertüre, zur neunten Symphonie, zu Lohengrin.) Der Hr. Verf. hat die früheren Mittheilungen zum Ausgangspunkt genommen, dieselben aber mannichfach erweitert, ausführlichere Räsonnements über die aufgeführten Tonstücke, so wie Betrachtungen allgemeinerer Natur beigefügt. Die Schrift hat die Bestimmung, ein Blatt der Erinnerung für Alle theils selbstthätig, theils als Hörer Betheiligte zu sein. Sie faßt jene große Zahl von Zuhörern in's Auge, denen die vorgeführten Werke neue Erscheinungen waren, und strebt eine umfassendere Orientirung für dieselben an. In gleicher Weise ist der Zweck derselben, den vielfach ausgestreuten falschen Gerüchten entgegen zu treten. Wenn man weiß, wie sehr Gehässigkeit, Neid, Lüge bestrebt gewesen sind, die Thatsachen zu entstellen, muß man die hier gebotene wahrheitsgetreue Darstellung um so mehr willkommen heißen. So will ich nicht unterlassen, auf dieselbe als eine der besten Monographien nachdrücklich aufmerksam zu machen, und sie der allgemeinsten Beachtung zu empfehlen. Die Ausstattung ist außerordentlich elegant und geschmackvoll. Sehr interessant ist der Brief von Franz Liszt, der im französischen Original und in einer deutschen Uebersetzung vom Hrn. Verf. mitgetheilt wird. Da derselbe die Mittheilungen in dies. Bl. wesentlich ergänzt, so mag er nachstehend hier eine Stelle finden.

Fr. B.

Ein Brief von Franz Liszt.

In verschiedenen Berichten, welche über das Karlsruher Musikfest veröffentlicht wurden, scheint über einen Punkt genügende Uebereinstimmung zu herrschen: „über die Unzulänglichkeit meiner musikalischen Leitung." — Ohne hier erörtern zu wollen, in welchem Grade absichtliches Vorurtheil zu dieser Meinung beigetragen habe; ohne ferner zu untersuchen, inwieweit dieselbe durch die einfache Thatsache hervorgerufen wurde, daß die Wahl, mit Uebergehung der Kapellmeister von Karlsruhe, Darmstadt und Mannheim auf mich gefallen war: so würde es dennoch mir keinesfalls zukommen, Ansprüche zu erheben, welche sich mit jener Behauptung in Widerstreit befänden, — falls ihr eine faktische und rechtliche Basis zu Grund läge. Aber gerade dies muß ich sehr bestimmt in Abrede stellen.

Was zunächst die Thatsache betrifft, so scheint man nicht bestreiten zu können, daß das Programm insgesammt sich einer vorzüglichen Ausführung zu erfreuen hatte, daß das Verhältniß und die Klangwirkung der, in Berücksichtigung der gewählten Lokalität zusammengestellten Instrumente, befriedigend und selbst vortrefflich genannt werden muß. Naiver Weise giebt man das sogar mit dem Beisatz zu: daß es wahrhaft überraschend sei. daß das Ganze so vortrefflich ausgefallen sei, „trotz der Unzulänglichkeit meiner Leitung."

Ich bin weit davon entfernt, mich mit den Pfauenfedern der Orchester von Karlsruhe, Mannheim und Darmstadt schmücken zu wollen, und gewiß mehr als irgend Jemand geneigt, den ausgezeichneten Talenten ihrer einzelnen Mitglieder volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Aber dennoch muß ich es durch das Zeugniß meiner Gegner selbst als erwiesen betrachten, daß die Aufführung zuweilen überraschend, und im Ganzen weit besser sich herausgestellt hat, als man zufolge meiner Direction zu erwarten sich berechtigt glaubte.

Ist diese Thatsache einmal zugegeben, so bliebe nur noch übrig zu untersuchen, ob ich denn wirklich derselben so völlig fremd sei, wie man mit besonderer Vorliebe zu behaupten sucht, und welche Gründe wohl dazu bestimmen konnten, einen Orchesterdirigenten dergestalt öffentlich anzuklagen, obgleich die Ausführung seines Orchesters zufriedenstellend war, zumal wenn man billigerweise die Neuheit der gebotenen Musikstücke für beinahe das ganze Personal in Betracht zieht. Denn, wie es in Karlsruhe hinreichend bekannt ist, war die 9te Symphonie, ebenso wie die Werke von Wagner, Berlioz, Schumann, 2c. gründlich nur mir allein bekannt, was daraus erklärlich ist, daß sie früher an diesen Orten noch zu keiner Aufführung gelangt waren — mit Ausnahme des Satzes von Berlioz, den nur ein Theil der Karlsruher Kapelle unter des Componisten eigener Leitung (in Baden) mitgespielt hatte.

Wende ich mich nun zu der Frage nach der Berechtigung dieses Urtheils: ob man mit gutem Gewissen und vollkommener Sachkenntniß mir den Vorwurf machen könne, ein unzulänglicher, unerfahrener, unsicherer, 2c. Dirigent zu sein — so sei es mir, ohne mich rechtfertigen zu wollen (was ich bei Denen, die auf mein Verständniß eingehen, nicht nöthig zu haben glaube) dennoch gestattet, eine Bemerkung zu machen, welche auf den Grund der Sache selbst zurückgeht.

Die Werke, für welche ich öffentlich meine Bewunderung und Vorliebe bekenne, gehören der Mehrzahl nach zu denjenigen, welche die mehr oder minder namhaften — insbesondere die sogenannten „tüchtigen" Kapellmeister — wenig oder gar nicht ihrer persönlichen Sympathie werth finden, und zwar dergestalt, daß eine von ihnen veranstaltete Aufführung zu den Seltenheiten gehört. Diese Werke, von denjenigen an, welche man jetzt gewöhnlich als dem Style der letzten Periode Beethoven's angehörig bezeichnet (und deren Ursprung man vor noch

nicht langer Zeit, mit großen Mangel an Ehrfurcht, durch die „Taubheit" und „Geistesverwirrung" Beethovens erklärte!) erfordern, meinem Urtheile nach, von Seiten der ausführenden Orchester einen Fortschritt — dem wir uns jetzt zu nähern scheinen, der aber noch weit entfernt ist, aller Orten seiner Verwirklichung entgegen zu gehen — einen Fortschritt in der Betonung, in der Rhythmisirung, in der Art, gewisse Stellen im Detail zu phrasiren und zu declamiren, und Schatten und Licht im Ganzen zu vertheilen: mit einem Wort einen Fortschritt im Styl der Ausführung selbst. Dieser knüpft zwischen dem spielenden und dirigirenden Musiker ein Band von anderer Art, als das, welches durch einen unverwüstlichen Tactschläger gekittet wird. An vielen Stellen möchte selbst die grobe Aufrechterhaltung des Tactes und jedes einzelnen Tacttheiles | 1, 2, 3, 4 | 1, 2, 3, 4 | einem sinn- und verständnißvollen Ausdruck entgegen arbeiten. Hier, wie allerwärts, tödet der Buchstabe den Geist — ein Todesurtheil, das ich nie unterzeichnen werde, wie gehässig auch in ihrer erheuchelten Unpartheilichkeit die Angriffe ausfallen, welchen ich ausgesetzt sein mag.

Für die Werke von Beethoven, Berlioz, Wagner &c. sehe ich noch weniger als für andere die Vortheile ein, (die ich auch anderwärts mit Ueberzeugung bestreiten möchte) welche daraus entstehen könnten, daß ein Dirigent die Funktion einer Windmühle zu der seinigen macht, und im Schweiße seines Angesichts seinem Personal die Wärme der Begeisterung mitzutheilen sucht. Da namentlich, wo es sich um Verständniß und Gefühl handelt, um ein geistiges Durchdringen, um ein Entflammen der Herzen zu geistiger Gemeinschaft im Genusse des Schönen, Großen und Wahren in der Kunst und Poesie: da dürfte die Selbstgenügsamkeit und handwerksmäßige Fertigkeit der gewöhnlichen Kapellmeister nicht mehr genügen, sondern dürfte sogar mit der Würde und erhabenen Freiheit der Kunst in Widerspruch stehen! — Auch werde ich, mit Erlaubniß meiner gefälligen Kritiker, bei jeder weiteren Gelegenheit es bei meiner ungenügenden Fähigkeit (oder „Unzulänglichkeit") bewenden lassen, und zwar principiell, und einer inneren Ueberzeugung folgend, welche mich niemals zu der Rolle eines Tact-Profosses herabsinken lassen wird — eine Rolle, zu der mich fünf und zwanzig Jahre Erfahrung, Studium und aufrichtige Begeisterung für die Kunst in keiner Weise geeignet machen.

Bei aller Hochachtung, welche ich vielen meiner Collegen zolle, und bei aller Bereitwilligkeit, die guten Dienste, die sie der Kunst geleistet haben und noch leisten, mit Vergnügen anzuerkennen, glaube ich mich denn doch nicht verpflichtet, in jedem Punkt ihrem Beispiele nachzuahmen — und zwar eben so wenig, was die Wahl der auszuführenden Werke, als was die Art ihrer Auffassung und Direction betrifft!

Ich glaube es schon einmal gegen Sie ausgesprochen zu haben: Die wirkliche Aufgabe eines Kapellmeisters besteht, meiner Meinung nach, darin, sich augenscheinlich überflüssig zu machen — und mit seiner Function möglichst zu verschwinden. — Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte.

Und selbst wenn dieser Ausspruch auf noch größere Opposition Einzelner stoßen sollte, bin ich außer Stand, eine Meinung, die ich für die richtige halten muß, zu ändern. Für die Weimarer Kapelle hat die Anwendung dieses Princips vorzügliche Resultate herbeigeführt, Resultate, welche selbst einige meiner jetzigen Tadler seiner Zeit lobend anerkannt haben. Darum werde ich fortfahren, ohne Entmuthigung, ohne falsche Bescheidenheit, der Kunst meine Dienste so zu weihen, wie ich es für das Beste halte — und wie es wohl auch am Besten sein wird. —

Nehmen wir also den Fehde-Handschuh, welcher uns in Gestalt von Schlafmützen hingeworfen wurde, ohne Unruhe und Sorge auf, und beharren wir im Bewußtsein unseres guten Rechtes — und unserer Zukunft. — —

Weimar, den 5ten November 1853.

F. Liszt.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Neuntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses am 8ten December. Ouvertüre zu Genoveva von R. Schumann; Arie aus „Titus" mit obligater Clarinette, gesungen von Frl. Kathinka Evers; Concert für die Clarinette von L. Maurer, vorgetragen von Hrn. C. Pape aus Berlin; zwei Lieder von Freiligrath, componirt von C. Evers, und spanisches Nationallied, gesungen von Frl. Evers. Zweiter Theil: Symphonie in C-Dur von Franz Schubert. — Frl. Evers, die wir kurz vorher im Theater als Norma zu hören Gelegenheit hatten, bewährte auch in diesem Concert ihren bedeutenden Ruf, dessen sie sich in der Theaterwelt als dramatische Sängerin erfreut. Sie hat eine treffliche Gesangsbildung, eine große Fertigkeit und singt mit südländischem Feuer, mit Verständniß. Die moderne italienische Oper ist jedenfalls das ihrer Individualität entsprechendste Genre. Sie ist Jahre lang an italienischen Bühnen thätig gewesen, von dorther mag ihr auch das zuweilen etwas starke Auftragen, das besonders in der Titus-Arie und in dem spanischen Nationalliede hervortrat, gekommen sein. Frl.

Evers ist leider gegenwärtig, wie es scheint, nicht mehr in dem vollen Besitze ihrer ursprünglich sehr schönen Stimmmittel; mit Bestimmtheit darüber zu urtheilen, ist uns jedoch zur Zeit nicht gestattet, da dieselbe auf dem Concertprogramm als unwohl sich entschuldigen ließ. Was technische und musikalische Durchbildung betrifft, zählt Frl. Evers jedenfalls zu den bedeutendsten Sängerinnen der Gegenwart. — In Hrn. C. Pape aus Berlin lernten wir einen sehr tüchtigen Clarinettisten kennen. Er besitzt einen sehr kraftvollen, gesunden Ton, vollständige Gleichmäßigkeit desselben in den verschiedenen Registern des Instrumentes und eine sehr bedeutende Fertigkeit. Sein Piano ist besonders schön, oft waren die Töne in demselben nur gehaucht und doch behielten sie bei aller Zartheit ihre markige Fülle. —

Drittes Concert der „Euterpe" am 6ften Decbr. Symphonie in G-Moll von Mozart; Arie aus „Figaro's Hochzeit" (Susanna) von Mozart, gesungen von Frl. Anna Riesberg; Concert symphonique für Piano und Orchester von C. Mayer, vorgetragen von Hrn. Rud. Wehner aus Dresden. Zweiter Theil: Ouvertüre zu „Coriolan". Recitativ und Romanze aus „Tell" (Mathilde), gesungen von Frl. Riesberg; Ballade in G-Moll von Chopin und Concertetude von R. Wehner für Pianoforte, vorgetragen von Hrn. Wehner. Ouvertüre zu „Tell". — Frl. Riesberg besitzt von Natur zwar keine große, aber doch eine sehr wohlklingende und frische Stimme, die vorzugsweise in der mittleren und höheren Lage Glanz und Metall hat, während die tiefere etwas dumpf ist. Bezüglich des Technischen hat Frl. Riesberg noch Manches zu lernen und besonders muß sie den Fehler des zu hoch Singens abzulegen suchen. Bei ihrem unverkennbar tüchtigen Streben, wird es ihr nicht schwer fallen, das gewünschte Ziel bald zu erreichen. — Hr. Wehner aus Dresden ist ein tüchtig gebildeter Pianist, dessen technische Vorzüge ein schöner, elastischer Anschlag, eine große Sauberkeit im Spiel und eine bedeutende, elegante Bravour sind. Er fand in dem Concert symphonique — eine geschickt gemachte, mit viel äußerem Pomp ausgestattete, aber ziemlich inhaltsleere, oft auch triviale Composition — hinreichend Gelegenheit, diese Vorzüge in ein glänzendes Licht zu stellen. Als Musiker von höherer künstlerischer Intelligenz konnte er sich nur in Chopin's Ballade zeigen. Die Concertetude von ihm selbst componirt ist ein brillantes Salonstück der besseren Gattung. Veranlaßt durch den reichlich ihm gespendeten Beifall gab er noch eine kleine Salonpièce in Walzerform zu. — Die Orchesterwerke wurden sehr brav ausgeführt. —

Am 10ten December gab Hector Berlioz im Saale des Gewandhauses ein selbstständiges Concert, in welchem er die ersten vier Sätze der Symphonie mit Chören „Romeo und Julie", auf vielseitiges Verlangen die biblische Legende „die Flucht nach Aegypten" und den ersten und zweiten Theil seines „Faust", aufführte. Hatte der große Künstler bereits in dem 8ten Abonnementconcert trotz einer quantitativ und qualitativ höchst unbedeutenden Opposition — welche nur die geistige Impotenz ihrer Anstifter documentirte — einen bedeutenden Erfolg errungen und für seine Kunst einen empfänglichen Boden gefunden, so war sein Sieg in diesem Concerte so glänzend, daß selbst der intelligente Theil seiner bisherigen Gegner von dem hohen Berufe des Künstlers, von seiner vollkommenen Berechtigung überzeugt wurde. Er fand diesmal den enthusiastischsten, allgemeinsten Beifall, das ganze Auditorium, das Orchester- und Sängerpersonal — Alle waren hingerissen von der Erhabenheit und Schönheit dieser gewaltigen Kunsterscheinung. Dieser großartige Erfolg, der rauschende Applaus, mit dem der edle große Meister vom Orchester und von den Sängern empfangen wurde, als er an das Dirigentenpult trat, und in den das Publikum mit Begeisterung einstimmte, das Ständchen, welches ihm nach dem Concert von dem Universitäts-Gesangverein gebracht wurde und das dessen Mitglieder schon nach dem ersten Satze der Symphonie „Romeo und Julia" unter sich beschlossen hatten, der Umstand ferner, daß unser Orchester aus eigenem Antriebe den Beschluß gefaßt hatte, seine Mitwirkung unentgeldlich zu gewähren, was wir rühmlichst zu erwähnen hier nicht unterlassen wollen, — alles dies wird hoffentlich den hochverehrten Gast über die mannichfachen Chicanen, die er hier erdulden mußte, über den schamlosen Angriff trösten, welchen sich ein junger Mensch im Tageblatte gegen ihn erlaubte, der übrigens in demselben Blatte auch eine wohl verdiente Zurechtweisung fand. Berlioz wird daher trotz aller der fast unvermeidlichen Widerwärtigkeiten, welche ihm hier begegneten, einen guten Begriff von Leipzig bekommen, er wird aus der enthusiastischen Aufnahme, die seine Kunst hier fand, gesehen haben, daß der zum Glück größere Theil des Leipziger Publikums noch immer empfänglich für alles Schöne und Erhabene ist, daß es sich durch die Wühlereien einer nur noch kleinen und Gott sei Dank! jetzt ohnmächtigen Partei nicht beirren läßt.

Es würde hier zu weit führen, wollten wir nochmals eine nur einigermaßen erschöpfende Besprechung der einzelnen aufgeführten Werke Berlioz' geben; dazu reicht der einem Concertbericht gewährte Raum nicht aus, dazu gehört eine besondere Literatur-Branche — auch ist in diesen Blättern schon von anderer, sehr schätzenswerther und gediegener Hand ein allgemeines Verständniß des für Deutschland noch neuen Kunstheroen angebahnt. Nur so viel sei hier gesagt, daß diese neue Kunsterscheinung auf den Referenten einen Eindruck gemacht hat, welchen derselbe nur mit dem vergleichen kann, den er bei Beethoven's und Richard Wagner's Kunstgestaltungen empfing.

Die Ausführung der großen und äußerst schwierigen Werke gereichte dem Sängerpersonale und unserem Orchester zur größten Ehre, namentlich letzterem, denn leider erlaubten äußere Verhältnisse nur zwei Orchesterproben. Wer nur einen Begriff von Berlioz' Musik hat, wird wissen, was es sagen will, nach nur zwei Proben eine den Verhältnissen nach so vortreffliche Aufführung zu ermöglichen. Die Gesangs-Solo-

partien waren genügend, zum Theil trefflich, durch Frau Dreyschock, die Herren Schneider, Behr und Cramer vertreten, die Chöre wurden von der Singakademie, dem Universitätsgesangsvereine und dem Thomanerchor sehr brav, die Harfenpartie von Frau Jeanette Pohl trefflich ausgeführt. F. G.

Aus **Detmold** schreibt man uns: Berlioz' „Romeo und Julie" ist hier wiederholt (mit Chören) zur Aufführung gekommen, die Orchestertheile auch gesondert im Abonnementconcert, während die vollständige Aufführung bei Hofe Statt fand. Unser Orchester ist sehr fleißig dabei gewesen, und hat eine große Zahl von Proben gehabt, deshalb ging aber auch die „Fee Mab" sehr brav. Man interessirt sich hier sehr für Berlioz, namentlich unser Fürst. Die Ouvertüre zu „Tannhäuser" macht ein „volles Haus." Die Oper selbst ist freilich für hiesige Kräfte wohl unerreichbar.

Aus **Eisleben** schreibt man uns: Auch bei uns gewinnen Wagner's Werke jetzt Eingang, was den Bestrebungen des Organisten Klauer zu danken ist. Das Programm eines am 30sten vorigen Monats gegebenen Concerts war Folgendes: Ouvertüre zu Tannhäuser; Scene und Chor (Festmarsch) aus dem 2ten Acte; H-Moll-Capriccio von Mendelssohn, gespielt von Hrn. Klauer; Introduction und Chor zum 3ten Act aus Lohengrin; Romberg's Macht des Gesanges. Die Tannhäuser Ouvertüre, die Chöre, der großartige Festmarsch machten einen gewaltigen Eindruck und mancher warme Händedruck dankte dem Dirigenten für die Aufführung derselben. Das Orchester leistete Treffliches. Dazu kommt, daß Mancher unserer älteren Mitbürger sich Wagner's lebhaft erinnert, denn dieser besuchte in früherer Jugend einige Jahre die hiesigen Schulen. Mit besonderer Theilnahme lauschte sein alter Lehrer Weise den Tönen seiner Musik.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements &c. Frl. Masius aus Leipzig, eine frühere Schülerin des Conservatoriums, die später in Wien ihre Studien fortsetzte, betrat zum ersten Male in Dessau als Agathe die Bühne, und zwar mit entschiedenem Beifall. Schon ihre liebliche, jugendliche Erscheinung machte einen angenehmen Eindruck. Der Gesang war, was das Technische betrifft, durchaus rein und sicher, die Tonbildung gut, das Pianissimo ganz vorzüglich.

Vermischtes.

Magdeburg. Der Giftmörder B. Hartung ist denn nun auch in der vorigen Woche hier hingerichtet worden. Ueber den Befund der Oper, welche er noch während der letzten Monate seines Gefängnisses zu dichten und zu componiren unternommen hatte, verlautet nichts Näheres. Das Eingeständniß der beiden Mordthaten, deren er bezüchtigt wurde: der absichtlichen Vergiftung seiner schwangern Frau und der Musiklehrerin S. Schröder, legte er kurz vor seinem Ende ab, nachdem er bis dahin beharrlich geläugnet, resp. ein früheres Geständniß widerrufen hatte. Ein großer Musikfreund und selbst geschickter Clavierspieler, ließ er sich noch von seiner Anverwandten Schröder Mehreres vorspielen, als sie bereits durch den Genuß eines von ihm vergifteten Gebäcks dem sichern — am andern Morgen eingetretenen — Tode geweiht war. —

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 24, S. 257, Sp. 2, Z. 6 v. u. lies ächten statt ersten.

Briefkasten.

Von A. aus H. erhalten. F. in N. Bis jetzt, trotz erneuter Rücksprache, ohne Erfolg. H. in P. An der Verzögerung, von der Sie schreiben, sind wir nicht Schuld. Sie haben die Ursache dort zu suchen.

Intelligenzblatt.

Perkins, Ch. C., Op. 8. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. A-dur. 1 Thlr. 15 Ngr.
Wagner, R., Potpourri nach Themen der Oper: Tannhäuser, für das Pianoforte. 20 Ngr.
— —, Dasselbe zu 4 Händen. 25 Ngr.

Text zu Bianca und Giuseppe oder die Franzosen vor Nizza. Musik von J. F. Kittl. 5 Ngr.

In meinem Verlage erschien so eben:

Friedr.-Wilh. Theater.

Sammlung der beliebtesten, auf obigem Theater gesungenen

Lieder und Couplets.

Mit einer Abbildung des Friedrich-Wilhelmstädt. Theaters.

Nr. 2 und Nr. 3.

Lieder mit Pianoforte-Begleitung aus dem Vaudeville:

Weibliche Seeleute.

Von ***A. Weirauch.*** Musik von ***A. Conradi.***

Musikalischer Rebus. „Es hat ein Mann der Häuser drei". Gesungen von Herrn Weirauch. n. 5 Sgr.

Schluckaufs-Lied. „Es stimmt gewiss ein Jeder bei". Gesungen von Herrn Weirauch. n. 5 Sgr.

Früher erschien von dieser Sammlung die **Nr. 1**, enthaltend:

Die Flasche. Text von ***R. Gottschall.*** Musik von ***A. Pabst.*** Gesungen von Herrn Düffke. 7½ Sgr.

Welche Anerkennung diese meine Collection von Seiten der Kritik gefunden, möchte wohl aus nachstehender Notiz des durch ganz Deutschland geachteten v. Gall'schen „Central-Organs für die deutschen Bühnen" (vom 29. Oktbr. 1853) unzweifelhaft hervorgehen:

„Die thätige Verlagshandlung von Leopold Lassar in „Berlin hat so eben eine Sammlung der beliebtesten Lieder „und Couplets, welche auf dem Friedrich-Wilhelmstädtischen „Theater gesungen werden, eröffnet, die mit einem Liede von „R. Gottschall, Musik von A. Pabst, beginnt und sich durch die „hübsche Ausstattung, wie durch die glückliche Idee gleich sehr „empfiehlt. Den Titel des ersten Heftes schmückt ein Bild des „eben genannten Theaters. Das ganze Unternehmen erweist „sich als ein recht praktisches, und wir vertrauen dem Ge-„schmack der Handlung, dass sie uns nur Schönes und Werth-„volles bieten werde."

Berlin, im December 1853.

Leopold Lassar,

Brüderstr. No. 3, unweit des Schlossplatzes.

Bei ***Karl Wild*** in Lemberg ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands zu haben:

A. Pianoforte-Musik.

Kessler, J. C., Chansonnette de berceau, pour le Piano. 5 Sgr. oder 15 xr. Cmze.

———, Etudes rapsodiques pour le Piano, Op. 51. Cah. I. contenant 4 études, dont une pour la main droite seule. 1 Thlr. 5 Sgr. oder 1 fl. 45 xr. Cmze.

———, Scherzo, composé pour le Piano. Op. 45. 25 Sgr. oder 1 fl. 15 xr. Cmze.

———, Petits tableaux musicales. 8 Morceaux composés pour le Piano à quatre mains et dédiés à la jeunesse pianiste. Op. 49. Cah. I, II. à 28 Sgr. oder 1 fl. 24 xr. Cmze.

B. Musik für Gesang.

Kessler, J. C., Ständchen. Cyklus von 4 kleinen Quartetten für Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 15 Sgr. oder 45 xr. Cmze.

———, Der Wirthin Töchterlein. Ballade von L. Uhland, in Musik gesetzt für eine Alt-, zwei Tenor- und zwei Bassstimmen, und dem königlich baierischen Generalmusikdirektor Herrn Franz Lachner gewidmet. Partitur u. Stimmen. Op. 40. 20 Sgr. oder 1 fl. Cmze.

———, Zwei geistliche Gesänge für Männerchor mit Begleitung von 1 Trompete, 3 Posaunen, 1 Ophicleide und Pauken, oder des Pianoforte, componirt und dem Andenken des grossen unsterblichen Tonmeisters Felix Mendelssohn-Bartholdy gewidmet. Op. 50. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr. oder 1 fl. 30 xr. Cmze.

Madejski, M., Piosnki na glos Mezzo-Soprano z towarzyszemem Fortepianu w muzyke ulozone. (Lieder mit polnischem Text.) 20 Sgr. oder 1 fl. Cmze.

C. Tänze.

Ernesti, T., Fanfares de joie. Mazurs pour le Piano. 12½ Sgr. oder 40 xr. Cmze.

———, Quadrille pour le Piano. 15 Sgr. oder 45 xr. Cmze.

Herzberg, A., Souvenir de Leópol. Mazurka pour le Piano. Op. 41. 6¼ Sgr. oder 20 xr. Cmze.

Madurowicz, J. L. de, L'Hexagone. Quadrille sur des motifs de six opéras modernes, composé pour le Piano. 15 Sgr. oder 45 xr. Cmze.

Titz, T., Deux Mazures et une Polka, composé pour le Piano. Op. 25. 12½ Sgr. oder 40 xr. Cmze.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band. **№ 26.** Den 23. December 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Hector Berlioz.

IV.

Wenn irgend ein herrliches Schauspiel der Natur oder Kunst sich vor unseren staunenden Augen entfaltete, und wir uns des unmittelbaren Eindruckes, den diese Schöpfung auf unsere Sinne mächtig bewirkte, lange genug in Vollgenuß erfreut haben — drängt es uns unwillkührlich nach den Mitteln zu forschen, durch welche so Großes und Herrliches geleistet ward. Der Naturforscher prüft und wägt die Kräfte der Natur, die dabei thätig waren; das Kennerauge forscht nach den geheimen Triebfedern der kunstreichen Maschinerie, und selbst der Laie wünscht einen Blick „hinter die Coulissen" zu thun, und mit den Farben, mit dem Meisel, mit den Instrumenten sich einigermaßen vertraut zu machen, welche so einfach an sich, doch so Merkwürdiges erzeugten.

Dies ist ein Verlangen, das in der Natur des Menschen tiefbegründet ist. Dieser Instinkt — der eben die Menschheit dahin gebracht hat, wo sie jetzt steht — dieser Instinkt, und nicht blose Neugier ist es, der schon das Kind dahin treibt, sein einfaches Spielzeug zu zerlegen, um zu entdecken, wie es wohl kommen mag, daß seine kleinen Puppen die Glieder bewegen, oder schreien, oder Musik machen.

An diese ersten Regungen des analytischen Verstandes im Kinde wurde ich mehrfach erinnert, als ich das Publikum, dieses große ewige Kind, dem Meister Berlioz gegenüber sah. „Wie macht er das? Was waren das für Klänge? Welches Instrument hat wohl eine so vernehmliche Sprache?" — Das waren ungefähr die Fragen, die ich öfter um mich hörte, als Berlioz Werke titanenhaft an uns vorüberzogen. Und diese Fragen sind natürlich, ja berechtigt, weil kein Componist den Instrumenten so neue, mannichfaltige, bald unheimliche, bald sphärenhafte Klänge zu entlocken versteht, weil Keiner wie er es versteht, die Instrumente sprechen zu lehren.

Berlioz hat keine neuen Instrumente erfunden, er bedarf keiner unerhörten Mittel, um seine großen Conceptionen zu erreichen — aber er versteht es wie Keiner, das Vorhandene neu zu benutzen, das Gebotene neu zu combiniren, und den Instrumenten einen eigenen Geist einzuhauchen. Denn er dringt in ihr innerstes Wesen, gleichsam in ihre Seele ein, und schafft und gebietet darin, als Herr und Meister. Das müssen selbst seine Gegner anerkennen, daß er Meister der Instrumentation ist, denn alle Componisten der Jetztzeit haben entweder von ihm gelernt, oder sollten doch von ihm lernen, wie die Orchester-Instrumente am Wirksamsten zu behandeln sind.

Um nur einige Beispiele zu erwähnen: das Ge-

webe aus Sordinen- und Flageolet-Tönen der Geigen in der „Fee Mab"; die wunderbaren Klänge der Hörner im „Faust"; die Behandlung der Pauken mit verschiedenen Schlägeln; die Anwendung der sons harmoniques der Harfe im Orchester — diese und hundert andere feine Nüancen und Schattirungen waren vor Berlioz im Orchester nicht da. Berlioz hat den schönen Klang des *englischen Hornes* wieder zu Ehren gebracht, er hat die *antiken Cymbeln* (die gewöhnlich vom Publikum für *Glocken* gehalten werden) neu belebt, er hat überhaupt allen *Schlag-Instrumenten* (Pauken, kleine und große Trommel, Tamburin, Cymbeln, Triangel, Cymbalen, Tamtam) eine Bedeutung und Anwendung gegeben, die sie vor ihm nie hatten, u. s. f.

Die Benutzung der *Schlaginstrumente* ist bei ihm keine willkührliche, äußerliche, blos auf Effect berechnete, sondern eine organische, künstlerisch berechtigte, weil er dadurch eine *Polyrhythmik* erzeugt, die einzig in ihrer Art ist. Er fundamentirt damit die vielverschlungene Rhythmik seiner Orchesterwerke auf wunderbare Weise, und bringt dadurch ein Leben und eine Mannichfaltigkeit von Farbentönen in seine Partituren, die beim genauen Studium noch mehr als beim einmaligen Hören überwältigen*).

Nicht minder als diese Polyrhythmik, die ohne Schlaginstrumente kaum möglich, sicher aber nicht verständlich wäre, ist die *Polyphonie* merkwürdig, die Berlioz in seinen Partituren anwendet. Was Beethoven in seinen späteren Quartetten auszeichnet, jene merkwürdige „Verzahnung" der Stimmen, eine vollkommen freie und selbstständige Stimmführung der einzelnen Individuen, das führt Berlioz im Orchester durch fast alle Stimmen gleichzeitig, — ein Riesenwerk, dem nur ein Genius ersten Ranges gewachsen sein kann. Canonischer Satz, Imitationen, Engführungen, Gegenbewegungen, alle Mittel des Contrapunktes, sind bei Berlioz so häufig, und doch immer neu, originell und überraschend angewendet, daß ein Studium seiner Partituren zu dem Lehrreichsten und Genußreichsten gehört, was man einem Musiker bieten kann.

Und dabei findet sich doch keine Spur von Trockenheit oder Langeweile, keine Wendung, die uns gemahnte, daß wir es hier mit „gelehrter" Schreibart zu thun haben; wir begegnen allenthalben einer Phantasiefrische, einem Gedankenreichthum, die nicht zu erschöpfen scheinen. *Berlioz wiederholt sich nie*, er ist in jedem seiner Werke anders, immer neu, originell, *ohne alle Manier*. Er ist zwar wiederzuerkennen in seiner ganz eigenthümlichen Behandlung der instrumentalen Kunst, aber nie dadurch, daß er sich selbst einen Gedanken, ja nur eine Wendung abborgte, und wiederholt anbrächte. Noch viel weniger ist ihm ein einziger fremder Gedanke nachzuweisen, den er entlehnt, oder auch nur benutzt hätte. Das ist eine Thatsache, die in Erstaunen versetzt, wenn man die Werke anderer ganz bedeutender Componisten damit vergleicht.

Von dieser selbstschöpferischen Kraft und Originalität von Berlioz könnte man sich — wie ich an einem anderen Orte*) bereits erwähnt habe — am schlagendsten überzeugen, wenn man einen beliebigen Theil aus einer seiner Partituren herausnähme, und diesen von einem anderen Componisten ergänzen lassen wollte. Dies ist ein „Experimentum crucis" dem die wenigsten Componisten Stand halten können, selbst *Mozart* nicht. Die gründlichsten Mozartianer wissen z. B. heute noch nicht mit völliger Gewißheit, was im „*Titus*" wirklich von *Mozart*, und was von anderen Componisten verfaßt ist. Eine Arie im Mozart'schen Styl zu schreiben war kein so großes Kunststück, daß nicht andere Componisten seiner Zeit *Mozart* imitiren konnten. — Den Schülern und Verehrern *Mendelsohn's* würde die Ergänzung eines nachgelassenen Fragmentes in den meisten Fällen mit annähernder Wahrscheinlichkeit gelingen. Bekannt ist es, z. B. daß sich unter den Mendelssohn'schen Liedern Compositionen seiner Schwester *Fanny Hensel* befinden, die einen, mit dieser Thatsache nicht vertrauten Mendelsohnianer sehr auf's Glatteis führen dürften. — Daß auch die *Schumann'sche* Manier, namentlich seine Art der Declamation des Gesanges, zu copiren und mit Geschick aber leider ohne Geist fortzuführen ist, haben uns seine blinden Verehrer bereits zur Genüge bewiesen! —

Sowenig aber *Beethoven* und *Wagner* direct zu copiren sind, ohne daß man in Carricatur verfällt, und sich von der Wahrheit weit entfernt (was z. B. *Spohr* in seiner „historischen Symphonie" beweist, der im Scherzo Beethoven copiren wollte), ebensowenig ist Berlioz zu ergänzen oder zu imitiren, wenn man nicht etwa die charakterlosen und sinnlosen Versuche einiger musikalischen Schwachköpfe für gelungen ausgeben will — die sich unterfangen, Berlioz dadurch zu carrikiren, daß sie ihn mit 6 Po-

*) Die Belege dafür kann man nur mit Notenbeispielen bei einer genaueren Analyse der einzelnen Werke geben. Wenn es uns von der Redaction gestattet ist, werden wir nach diesem *Schlußartikel* der allgemeinen Betrachtung eine genauere Analyse *einzelner Hauptwerke* von Berlioz im nächsten Bande liefern.

*) Das Karlsruher Musikfest, S. 64, ff.

saunen und allen Schlaginstrumenten Unisono „charakterisiren", und dann Wunder glauben, was sie können! Im Ernste dürfte es Keiner wagen, auch nur annähernd den großartigen Ideengang des phantasiereichsten aller Instrumentalcomponisten zu treffen oder nachzuahmen. Es ist einerseits ein Aufschwung und Gedankenflug in seinen Werken, den nur die höchste Begeisterung verleihen kann, anderseits ein Reichthum an Arbeit, an Gedankenverschlingung und Ideendurchflechtung, welchen fortzuspinnen Keiner versuchen dürfte.

Wir wiesen bereits darauf hin, daß eine Vermehrung und Erweiterung der technischen Mittel die naturgemäße Folge einer erweiterten formellen und ideellen Ausbildung des Kunstobjectes sei. — Ein kleines Genrebild al fresco zu malen, wäre blühender Unsinn; aus einer kleinen Anekdote ein Drama machen zu wollen, verriethe gänzlichen Mangel an künstlerischer Einsicht in das Wesen des Drama. Umgekehrt ist Kaulbauch's Zerstörung von Jerusalem nicht zur Illustration für ein Volksgeschichtsbuch concipirt, und Schiller wußte sehr gut, warum er zu seinem „Wallenstein" eine ganze Armee von Personen in Bewegung setzte. Dies giebt man in allen Künsten bereitwillig zu, und wollte dennoch der Instrumentalmusik einen Vorwurf daraus machen, daß sie das in geeigneten Momenten benutzt, was an Mitteln vorhanden ist? — —

Man hätte Recht, Berlioz einen Vorwurf daraus zu machen, wenn man ihm einen einzigen Fall nachweisen könnte, wo die angewandten Mittel an ungeeigneter Stelle verwandt wären. Wenn Berlioz z. B. die Liebesscene in Romeo durch die Ophicleïde charakterisirt hätte (ein Kunststück, welches Meyerbeer eine Kleinigkeit wäre) oder den Sylphentanz im Faust mit großer und kleiner Trommel rhythmisirt, oder im Racoczy-Marsch ein Harfen-Solo angebracht hätte, und andere dergleichen „Effecte", durch welche mehr wie ein französisch-italienischer Componist zu „überraschen" pflegt: dann hätte man Recht, ihn der Willkühr, der Charlatanerie, der Widersinnigkeit zu beschuldigen. Aber man mag darnach suchen wie man will; bis man eine einzige solche unberechtigte Stelle in Berlioz Partituren uns nachgewiesen hat, bleibt unsere Behauptung unwiderlegt, daß Berlioz der tiefsinnigste, reichste und originellste Instrumentalcomponist seit Beethoven ist. Wo Mittel und Zweck nicht in vollem Einklang sind, wo die künstlerische Einheit bei Berlioz zuweilen vermißt wird, wo er mit einem Worte beweist, daß er keine vollkommen harmonisch durchgebildete Natur ist — das ist in der Conception und Anlage der poetischen Grundformen, in der Behandlung und Ausführung des Textes.

Dies ist seine schwächste Seite, weil er hierin Franzose ist und den grübelnden Ernst und die deutsche Pietät nicht besitzt, die man von ihm fordert — ohne sie selbst zu besitzen! — Denn wer hat mehr gegen die Texte gesündigt, als die deutschen Componisten? Wer hat größeren Unsinn componirt und dramatisch unberechtigtere Texte auf die Bühne gebracht, als die Deutschen? Giebt es etwas Widersinnigeres, als Mozart's „Zauberflöte", — etwas Langweiligeres als Mozart's „Titus"? Ist etwa der Text zu Weber's „Oberon" eine Verherrlichung von Wieland? Und man wirft Berlioz vor, daß er Shakespeare in „Romeo und Julie" verstümmelt, daß er die deutsche Pietät gegen den „Faust" nicht respectirt habe! Mit solchen Waffen ziehe man erst gegen unsere deutschen Heroen zu Felde, ehe man über einen Feuergeist wie Berlioz deshalb den Stab brechen will! —

Was endlich die Modulationen und harmonischen Wendungen betrifft, über die man bei Berlioz jammert — so hat unser Ohr dieselben nie entdecken können. Wo sie aber von Anderen gefunden werden mögen, sehe man sich erst die Partituren an, ehe man darüber aburtheilt. Man wird dann immer finden, daß diese sogenannten „Härten" durch die kunstreiche und vielverschlungene Stimmführung entstehen, welche Berlioz einem momentanen sogenannten „Wohlklange" nie opfern wird, weil ihm der Gedanke höher steht als ein, durch Strauß'sche Walzer und Flotow's Melodien „gebildetes" Ohr. Daß Berlioz' Melodien schwerer zu verfolgen sind, als die anderer Componisten, daß seine Harmonien schwerer zu fassen sind, als hundert andere, das kann man getrost zugeben, ohne ihm dadurch auch nur im Geringsten nahe zu treten. Seine Melodien sind lang- und vollathmige Ergüsse eines übersprudelnden Herzens, welches unendlich viel zu sagen hat — keine kurzathmigen durcheinander gewürfelte Gedanken-Aphorismen. Seine Harmonien wechseln in raschem Schwunge und in schlagender Kürze, ohne breite Behaglichkeit und langweilige Selbstbeschauung. Beides, Harmonie und Melodie, nicht nur einzeln, sondern gleichzeitig zu verfolgen, verlangt allerdings eine Aufmerksamkeit und ein künstlerisch gebildetes Gehör, dem nur eine wirklich musikalische, aber keine literarische Kritik gewachsen sein kann!

Die Mannichfaltigkeit in der Einheit ist bei Berlioz auf einen so hohen Grad der Ausbildung gelangt, daß man auf diesem Wege zwar nicht weiter gelangen kann, ohne zu viel auf einmal und darum Unverständliches zu sagen, daß aber

Berlioz selbst — der immer auf das Klarste sich dessen bewußt ist, was er sagen will, und von jeder Note Rechenschaft geben kann — gerade hierin unübertroffen ist, und ein Muster für alle Zeiten bleibt. Nicht Alle sollen etwa in seiner Weise componiren, (übrigens könnten es auch nur die Wenigsten, selbst wenn sie wollten!) — aber alle Musiker sollten Berlioz' Partituren, diesen unerschöpflichen Schatz voll des reichsten vollendetsten Kunstmaterials, auf das Gewissenhafteste studiren, um sich ein berechtigtes Urtheil über einen Genius zu erwerben, den man gewöhnlich mit einigen ästhetischen Brocken abzuspeisen beliebt. —

Dem Publikum aber, welchem diese Partituren weder zugänglich noch verständlich sein können, bahne man das Verständniß des großen Meisters einerseits durch eine vernünftige, vorurtheilsfreie Kritik, anderseits durch erläuternde Programme, und endlich durch fleißige, pietätvolle und wiederholte Aufführungen an. Hat man nur eines dieser Mittel bisher versucht, das heißt, mit Eifer und Sorgfalt versucht? Die Kritik hat, mit wenigen Ausnahmen, die herzuzählen sind, bisher nur auf den Meister geschimpft, ohne einen Begriff von seiner Größe zu haben; Programme und Erläuterungen zu geben wagte noch Keiner in umfassender Weise, und die Orte, welche ein Werk von Berlioz, ein Mal vielleicht und nie wieder aufführten, sind auch zu zählen. Wie konnte ein Publikum, das sich noch heute mit Beethoven's neunter Symphonie nicht vollkommen assimiliren kann, somit einen richtigen Begriff von Berlioz erhalten!

Die Zukunft kann erst lehren, welche Einwirkung Berlioz' neuestes Erscheinen unter uns auf das Verständniß des Publikums, auf den gesunden Menschenverstand einer unbefangenen Kritik, und auf den guten und eifrigen Willen der Concertdirectionen haben wird. Die „Zukunft" — und immer die Zukunft! ruft man unwillig aus.

Moses führte die Juden vierzig Jahre in der Wüste umher — um das alte Geschlecht aussterben zu lassen. Seit Beethoven's Tode läuft die musikalische Aesthetik in der Wüste der Selbstvergötterung umher, und lebt vom Mannah selbstgebackener Theorien. Wenn der letzte Zopf erst dem goldenen Kalbe der historischen Schule geopfert sein wird — dann ist die Wüstenfahrt zu Ende, und wir sind im gelobten Lande der Zukunft! — —

Mit diesem Glaubensbekenntniß beschließen wir diese Artikel und das alte Jahr. Auf Wiedersehen im Neuen! Hoplit.

Die Opposition in Süddeutschland.

(Schluß.)

IV.

Am Schlusse des vorigen Artikels versprachen wir eine Schilderung des Verhaltens der schwäbischen Presse gegenüber der neuen musikalischen Bewegung und deren Koryphäen. Wollten wir uns hierbei in Einzelnheiten verirren und einer gründlichen Charakteristik der papiernen süddeutschen Opposition Raum geben, deren diese gleich unwürdig und unfähig ist, so würden wir aufs Neue Gefahr laufen, mit allerlei Variationen das anfangs angeschlagene Thema von der „Intelligenz der Norddeutschen und dem Bildungsmangel der Süddeutschen" wiederholen zu müssen. Nun wünschen wir aber nichts weniger, als daß man diesen unseren Ausspruch, den wir allerdings festhalten, dahin in mißwollendem Mißverstehen ausdehnen möge, daß wir damit den Süddeutschen ein für allemal die Fähigkeit des Genusses und der Theilnahme an den Kunstwerken der Tonmeister der neuen Zeit absprächen. Im Gegentheil, wir fänden es sehr traurig, wenn man auf die künstlerische Empfänglichkeit der Süddeutschen für Erscheinungen, denen die ewigen Eigenschaften des allgemein gültigen und genießbaren Kunstschönen inne wohnen, von vorn herein verzichten müßte, und sind sicher, daß es nur der Hinwegräumung gewisser unduldsamer und daher auch unduldbarer Hemmnisse bedarf, um hier freien Raum zu gewinnen zum Aufbau des Besseren und Edleren. Diese Haupthemmnisse nun resumirten und personificirten sich uns für die Orte München und Stuttgart in den Vertretern des officiellen Musiktreibens, in den HH. Hofkapellmeistern Franz Lachner und Peter v. Lindpaintner. Wir haben das Unverantwortliche in der langjährigen Wirksamkeit der genannten Herren an ihren Plätzen weitläufig dargethan und die Nothwendigkeit, ja Dringlichkeit des Wunsches motivirt, die schlechten Priester der Kunst recht bald, sei es durch was immer für einen Machtspruch, außer Activität gesetzt zu sehen (um uns höflich auszudrücken). Es bleibt uns, nachdem der Hauptgegenstand dieser Darstellung erschöpft ist, nachdem wir die lebendige Opposition in Süddeutschland abgethan, noch übrig die papierne Opposition in Augenschein zu nehmen, die Presse.

Von Riehl haben wir bei Gelegenheit von München gesprochen; in Stuttgart dürfen wir unsere Ansprüche bei weitem nicht so hoch erheben. Die kritische Presse steht da noch im ersten Kindheitsalter. Einen namhaften Kritiker gibt es da nicht. Die Leute, welche im Stande wären, eine Feder so zu füh-

ren, daß sie nicht mit jedem Federzuge ihrer allgemein menschlichen und künstlerischen Bildung ein Armuthszeugniß in bester Form ausstellen, sind zu träge oder verschmähen es eine Bürde auf sich zu nehmen, die in diesen Gegenden allerdings mit dem Ehrenamte eines ehrlichen und intelligenten Localkritikers verknüpft sein würde. So z. B. Dr. Gustav Pressel, der den Lesern dieser Blätter durch seine sachverständigen und gediegenen Aufsätze über ungarische Musik in einem früheren Jahrgange der „Neuen Zeitschrift" noch erinnerlich sein wird. Kein Wunder, daß die jämmerlichsten Scribler und literarischen Taugenichtse sich in die Kritik mit von der Tarantel der Eitelkeit gestochenen Dilettanten theilen, die, wenn auch ganz unbescholtene Staatsbürger, ehrliche Besitzer und Verwalter irgendwelcher concessionirten Functionen, bei ihrem äußerst laienhaften Kunst- und Feder-Verständnisse einen polizeiwidrigen Misbrauch von ihrer Existenz machen durch den wesentlichen Beitrag, den sie zur allgemeinen Geschmacksverseichtung und Verstandesverkrüppelung liefern.

Es kann nicht unsere Sache sein, Zustände zu detailiren, die für Norddeutschland so völlig alles anderen Interesses, als dessen der Kuriosität baar sind. Wir werden uns damit begnügen, eines der bemerkenswerthesten Actenstücke theilweise an das Licht zu ziehen und auch nur deshalb, weil diese Frucht der schwäbischen Opposition, obwohl von einem literarisch anonym gebornen Autor herrührend, an einem der bekanntesten und sich des bedeutsamsten localen Einflusses erfreuenden Blatte vorfindet. Das „Centralorgan der deutschen Bühnen", officieller Theil von Baron v. Gall, Theaterintendant, dramaturgischer Theil von Dr. Edmund Zoller redigirt (Stuttgart, bei Hallberger) ist zwar unseres Wissens in Norddeutschland kaum anderswo, als etwa bei den resp. Theatercorporationen gelesen, genießt jedoch in Süddeutschland überhaupt eine zahlreichere Verbreitung und gilt am Orte des Erscheinens recht eigentlich als officieller Moniteur des Hoftheaters.

Besagtes Organ des deutschen Bühnen-Centrum's hat schon zu verschiedenen Malen seine Leser benachrichtigt, wie aufsässig es dem Doppeldichter gesinnt sei, der es wagte, den famosen Musikmaschinisten, den amor et deliciae generis — des genus der Hoftheaterintendanten, in seinem privilegirten Gewerbe zu stören und durch seine bloße Erscheinung schon den Anfang zu jener Säuberung des Kunsttempels zu machen, deren Ende nicht mehr so sehr lange zu erwarten sein wird. Die früheren Gefühlsäußerungen der Mitarbeiter an dieser Zeitschrift waren bisher nicht geeignet, eine Beachtung, noch weniger eine Polemik in Anspruch zu nehmen. Niemand dieser Leute hatte sich bisher zu der Mühe entschwäbelt, sich aus einer gründlichen Kenntnißnahme einen Begriff von den Gegenständen ihrer Invectiven zu bilden. Die allgemeine Tannhäuserepidemie, welche auf einmal sämmtliche deutsche Theater ergriffen, hat nun plötzlich Quantität und Qualität ihres Oppositionseifers vervielfältigt. Um des Himmelswillen nur den eignen Theaterheerd vor der Ansteckung bewahren, — war das Losungswort. Die von allen Seiten her gleich thätige Agitation gegen die mögliche Aufführung einer Wagner'schen Oper auf der Stuttgarter, oder einer der benachbarten Hofbühnen, packte natürlich auch die disponible Presse als Präservativ-Mittel gegen die gefürchtete Grenzüberschreitung der Propaganda. Ein während der Monate Juli und August dieses Jahres durch mehrere Nummern des erwähnten Blattes sich hindurchwindender größerer Aufsatz „Epistel an die Tann- und Tollhäusler" von Fr. Hamma ist die aus gefrornem Oppositionswasser zusammengeballte Vertheidigungslawine, welche man uns vom schwäbischen Gebirge her auf die Köpfe zu rollen versucht. Dieses relativ beachtenswertheste Produkt der süddeutschen Oppositionspresse, zugleich charakteristisch für das neueste Stadium resp. Delirium derselben, soll in dem genannten Hrn. Hamma einen ebenso harm- als namenlosen Gesanglehrer Stuttgarts zum Verfasser haben. Wir bezeichneten es als das beachtenswertheste und zwar darum, weil wir uns von seiner Wirkung auf die schwäbischen Leser genugsam überzeugt haben, deren Hirne es mit den unsinnigsten und verkehrtesten Vorstellungen von den „Kunstwerken der Zukunft" erfüllt und das erwachende Heranreifen eines energischen Verlangens nach endlicher Vorführung dieser musikalischen Dramen von dem Vorstande des officiellen Institutes im Keime erstickt hat. Eine Polemik dagegen ist aus den einleuchtendsten, in dem Folgenden sich von selbst ergebenden Motiven vollkommen überflüssig und nicht einmal ausführbar. Nur die Donquixote-Natur eines deutschen Professors wäre im Stande, mit wirklichem Ernste und bona fide eine Akademie von Kretin's belehren zu wollen, wie sehr sie Unrecht hätten, Kretin's zu sein und ihnen die Bahn vorzuschreiben, auf welcher sie zur Vermenschlichung gelangen könnten. Wir müssen uns damit begnügen, unseren „Freund", denn unser Gegner ist er wahrlich nicht, sich selbst schildern zu lassen. Somit geben wir auf das Geradewohl seinem Aufsatze entnommene Auszüge in Bruchstücken. Die dramatische Dichtung des „Tannhäuser" wird den Lesern des Centralorganes folgendermaßen erzählt:

„Tannhäuser kann die rosige Beleuchtung des Hörselberges nicht mehr ertragen und die Küsse der Frau Venus — ihr Mann ist wahrscheinlich unterdessen auf der Leipziger Messe — sind ihm zuwider, er hat das Lumpenleben satt, und möchte weiter ziehen."

„Frau Venus ist darob sehr betrübt und kann nicht begreifen, daß der Geliebte par tout fort will, da er doch so gut unterhalten ist; sie muntert ihn auf „mit angsterfülltem Herzen" (mit welchem Instrumente wird wohl dies ausgedrückt?) seinem bisherigen Glücke treu zu bleiben. Tannhäuser findet zwar, daß es bei Frau Venus, wo er Kost und Logis gratis hat, ganz angenehm zu leben ist, allein er möchte auch wieder einmal zu den Menschenkindern, um so mehr, weil er Frau Venus doch nicht heirathen kann."

„Ein Hirtenknabe wird von dem Dichter an den Haaren auf die Bühne gezogen, er singt und bläst aus Langeweile, weil er sonst nichts zu thun hat. Pilger treten auf — sie wallfahren nach Rom um sich Absolution zu holen. Zu bemerken ist noch, daß der ungezogene Hirtenjunge die Frechheit hat, den Pilgern in ihren Gesang nicht gerade zu pfeifen, aber zu blasen, und daß man keine Ochsen auf der Bühne sieht, welche Wagner hinter die Coulissen placirt. — Tannhäuser, welcher ein sehr weiches Herz hat, auch musikalischer scheint als der Hirtenbub, wird durch den Gesang der Pilger so gerührt wie ein Brei — er weint."

„Elisabeth tritt auf und singt in der reich geschmückten Sängerhalle, woraus man gleich hört, daß sie verliebter Natur aber dennoch fromm ist." —

„Nun singen Beide zusammen, aber natürlich kein Duett sondern einen Zwiegesang. (Die Tannhäuserischen zählen wie es scheint so: iens, zwie, drie). Darauf kommt ein Sängerfest — wie es da zugeht, weiß Jedermann; nachdem die Vorbereitungen in Um-, Ab-, Auf-, Her- und Hinzügen vorbei sind, ist Wettsingen, wobei es, wie man gleich Anfangs merken kann, auf Spektakel abgesehen ist. Am Schlusse desselben ist Tannhäuser so takt- und charakterlos, in Gegenwart seiner kaum angesungenen Elisabeth, die genossenen Freuden des Hörselberges zu preisen und damit zu prahlen, daß er einige Zeit Gast bei Ihro diabolischen Hoheit gewesen ist."

„Nachdem sich der Herr von Tannhausen gründlich blamirt hat, wird es ihm fast übel — er legt sich auf den Boden und schämt sich? o! nein! er declamirt bald wieder ganz wie gewöhnlich, will aber doch wieder Buße thun."

„Als Intermezzo läßt uns Hr. Wagner auch noch einen Abendstern sehen, welches eigentlich unnöthig ist, da die Prophetensonne noch am Himmel steht, mit welchem Himmelskörper ich für meinen Theil auf lange genug gehabt hätte."

„Die heilige Elisabeth muß nun sterben, damit man auch noch einen Trauerzug zu sehen bekommt."

„Interessanter würde es sein, wenn nach dem Trauerzuge, oder auch zur größeren Spannung vor demselben, Herr Venus käme, um den Tannhäuser aus Eifersucht zum Zweikampf zu fordern!"

„Der Schluß des Ganzen ist übrigens dennoch pikant. Tannhäuser sinkt an der Leiche seiner Geliebten Nr. 2, welche aus Gram über seine Liederlichkeit gestorben ist, nieder und hat die Ehre, welche wohl vor und nach ihm Keinem widerfahren ist, derselben nachzurufen: Heilige Elisabeth, bitt' für mich! — Erlauben Sie, Hr. Wagner, Sie haben von einer Heiligen kuriose Begriffe — so giebts noch viele unglückliche fromme Liebhaberinnen, wenn die alle heilig gesprochen würden, da kämen zuletzt auf jeden Tag drei Dutzend, und wir Beide hätten auch noch Hoffnung in den Kalender zu kommen." —

Dieses Proben von dem „Verständniß" und der „Würdigung", die Wagner's Dichtungen im Schwabenlande widerfährt. Es sind nicht die stärksten, doch charakteristisch genug, um uns Norddeutschen einen bleichen, aber hinreichenden Begriff von der Empfänglichkeit für Poesie zu geben, die gegenwärtig im Vaterlande der Schiller, Uhland, Schwab, Pfitzer, Kerner, u. s. w. zu finden ist. Wir würden übrigens, bei einer einzelnen Erscheinung von „Würdiger" nicht so lange verweilen, wenn dieselbe nicht generelle Bedeutung hätte.

Ganz die nämliche Auffassungs- und Darstellungsweise herrscht jedoch in allen übrigen Expectorationen der schwäbischen Presse, zu denen sich diese „den Neuromantikern" und „Zukunftsmusikern" gegenüber gedrängt fühlt. Wir haben uns persönlich davon überzeugt und können versichern, daß die Bruch-

stücke, die wir hier mitgetheilt haben, im Verhältniß zu anderen Producten der „süddeutschen Opposition“ sich durch scharfsinnigen und geistvollen Gedankengang, sowie durch Correctheit und Eleganz der Schreibweise vortheilhaft auszeichnen. Dieser Umstand, der unsere in der Einleitung ausgesprochene, in ihrer Rücksichtslosigkeit manchem Leser vielleicht zu schroff erschienene Behauptung (von der traurigen Verwahrlostheit allgemein künstlerischer Bildung in Schwaben) leider nur in allzuhohem Grade rechtfertigt, ist es namentlich, der uns Veranlassung bietet, dem Auge des Lesers ein so detailirtes Autodaguerreotyp der Intelligenz eines „süddeutschen Opponenten“ vorzuführen, das wir weiter dadurch vervollständigen wollen, daß wir auch einige Proben seiner specifisch musikalischen Kritik (Tannhäuser) vorlegen, wo der Autor sich, als zur Zunft gehörig, noch urtheilsfähiger, noch ungenirter bewegen zu können glaubt. Wie man sehen wird, hält sich die musikalische mit der vorangegangenen dramaturgischen Kritik auf gleicher Höhe der Anschauung, in gleichem Adel der Empfindung und des Ausdrucks.

„Man mag übrigens die Sache beurtheilen wie man will, so wird man zugeben müssen, daß der Stoff des Drama's aus der Vergangenheit genommen ist. Es wäre daher wünschenswerth gewesen, wenn auch die Musik schon um des „inneren innigen Zusammenhangs willen“ das Gepräge der Vergangenheit an sich trüge, man hätte dann an ihr etwas Positives, Haltbares, d. h. Verständliches, so aber ist Alles nebelgrau und verworren wie die Zukunft.“

„Die nach Rom wallfahrenden Pilger singen einen puritanischen Choral, was ein Verstoß, ein Anachronismus ist, der selbst einem Wenzel Müller nicht verziehen werden dürfte.“

„Eine auffallende widernatürliche Ungeschicklichkeit ist es jedenfalls, daß der Decorationshirtenknabe gerade die Zwischenspiele des Chorals bläst.“

„Die Venusbergmelodie, welche hübsche Motive zu einem Cavalleriemarsch enthält, ist weder über- noch unterirdisch. Eine Galoppade von Labitzki spricht mehr sinnliche Leidenschaft, ungestüme Begehrlichkeit und frivole Lust aus, als diese Kaffeemühlen- und Theekannenmusik.“

„Kurz von den beiden sich begegnenden Principien der sinnlichen und der keuschen reinen Liebe, ist in der Musik zum Tannhäuser nichts zu finden.“

„Wagner verlangt vom Orchester sehr Vieles, vom Darsteller ebenfalls, — den Gesang aber, den seine Frauen brauchen, können sie in der Nähschule lernen.“

Hierbei möge es sein Bewenden haben. Es giebt eine Grenze, wo das Scurrile aufhört, ergötzlich zu sein; wir fürchten in dem Mitgetheilten diese Grenze, die des ästhetischen Ekels, bereits überschritten zu haben und brechen daher ab. Die Mittheilung dieser rhapsodischen Fragmente selbst aber schien uns nothwendig, und wird die Absicht, unsere schroffen und schonungslosen Aussprüche über das Oppositionswesen Süddeutschlands zu rechtfertigen, erschöpfender zum Ziele führen, als es jedes Nachwort hinterdrein zu thun vermöchte.

Nun hatten wir allerdings neben dem, gewissermaßen culturgeschichtlichen, Zwecke, noch einen zweiten, ziemlich wesentlichen Nebenzweck im Auge, den wir heute nur andeuten können, obgleich er sehr einfach ist. Es handelt sich darum, eine Anzahl Namen die wir noch nicht ganz beisammen haben, dem Gericht der Oeffentlichkeit zu übergeben. Der unsterbliche Verfasser der vielerwähnten Artikel (in welchen zum Schlusse eine lange Merkuriale in dem höheren „groben Briefstyle“ an die HH. Julius Schäffer in Berlin und Louis Köhler in Königsberg ergeht, worauf wir die geehrten Betroffenen, da sie es sonst kaum erfahren dürften, aufmerksam machen) rühmt sich im Stuttgarter Centralorgan sehr laut der zahlreichen Anerkennungs- und Danksagungsschreiben, welche ihm von Seiten der namhaftesten deutschen Intendanten und Kapellmeister für die durch seine Artikel „gegen“ Wagner und seine Apostel und Freunde erworbenen Verdienste zu Theil geworden sind. Wir werden, wenn wir nichts Besseres einmal zu thun haben, sobald unser Katalog fertig ist, die Namen dieser edlen Herren veröffentlichen, da dieselben durch ihre beifallklatschende Freude an solchen unwürdigen Angriffen hinlänglich gezeigt, daß sie keine Rücksicht verdienen. Oder hätten wir gar mit einigen der vornehmlichsten Persönlichkeiten bereits hier den Anfang gemacht?

Wie dem auch sei, für heute nehmen wir Abschied von unseren Schützlingen, jedoch unter Vorbehalt eines ihnen unvermeidlichen Wiedersehns.

Peltast.

Aus Pesth.

Wenn unsere bisherigen Musikzustände keinen Stoff darboten, einer ernste künstlerische Principien verfolgenden Musikzeitung Erwähnenswerthes zu berichten, so lag die Schuld davon keineswegs in einer wirklichen musikalischen Ohnmacht unserer Kunstanstalten und Kunstkräfte, sondern vielmehr in einer gewissen indolenten Muthlosigkeit, welche der unbegründete Glaube an eine solche Ohnmacht erzeugte. Noch jetzt begreifen wir es kaum, wie es eigentlich möglich war, daß solch bedeutende vocale und instrumentale Kräfte, wie sie unser, unter der Intendanz des Hrn. Grafen Leo Festetics allerdings in seiner Blüthe wesentlich gehemmtes und gestörtes Nationaltheater, darbietet, so lange Zeit brach liegen konnten. Der musikalische Ungeschmack des Intendanten, der allmälig unsere wirklich vortreffliche und der Lösung höchster Aufgaben fähige Oper zum Leierkasten für sämmtliche unsterbliche Meisterwerke Verdi's und Cons. herabgebracht hat, ist jedenfalls auch vom verderblichsten Einflusse auf die musikalische Bildung des so empfänglichen und bildungsfähigen Publikums (namentlich des magyarischen Theiles desselben) gewesen und verhinderte die Sehnsucht nach der Befriedigung des Bedürfnisses edlerer moderner und klassischer Musik früher hervorzubrechen.

Gedenken wir nicht mehr der Vergangenheit und der theils lösbaren, theils auch unlösbaren Schwierigkeiten, welche sich der zeitigeren Herstellung besserer Zustände in den Weg setzten. Was uns hauptsächlich gegenwärtig die Feder in die Hand drückt, ist der Wunsch der Mittheilung an das Ausland, daß die Hauptstadt Ungarns in diesem Winter endlich begonnen hat, sich eine wohl allenthalben anzuerkennende, wenn auch im Anfange noch nicht hervorragende musikalische Bedeutsamkeit zu schaffen, welche sicher nur gedeihen und wachsen kann, da diese Schöpfung von den künstlerischen Händen unserer trefflichen drei Kapellmeister und Nationalcomponisten Franz Erkel, Franz und Carl Doppler in Angriff genommen worden ist. Namentlich scheint das Verdienst der Initiative zu der Reihe von größeren Musikaufführungen, welche unter dem Titel „philharmonische Concerte" jetzt ins Leben treten, den letztgenannten beiden Künstlern zuzuschreiben zu sein, die sich bei einer flüchtigen Reise in einen Theil Norddeutschlands vergangenen Sommer wie als Virtuosen, so als Componisten überall die ehrendste Bewunderung erworben.

Das erste dieser philharmonischen Concerte hat nun bereits am 20sten November stattgefunden. Beethoven's A-Dur-Symphonie unter Franz Erkel's Leitung mit verständnißvollem Feuer einstudirt eröffnete dasselbe. Der Totaleindruck war ein gewaltiger.

Die leider zu sehr vergötterte zweite Primadonna des Nationaltheaters Frl. Lesznienska, eine ausgezeichnete Sängerin für die Anforderungen Verdi's, weniger aber für die Mozart's, sang hierauf die Arie der Donna Anna aus dem letzten Acte des Don Juan. Wenn gleich die Bemühungen der Künstlerin, sich in eine ihr ungewohnte edlere Gesangsweise hineinzufinden, lobend anzuerkennen sind, so stand der wirklich fanatische tobende Beifall der Zuhörer mit der Leistung selbst in keinem Verhältniß.

Nun folgte wiederum ein brillantes Orchesterstück, dessen Wahl sehr angemessen, das aber besser den Beschluß des Concertes gebildet haben würde, Mendelssohn's Hochzeitmarsch aus dem Sommernachtstraum. Die Ausführung war tadellos und höchst glänzend. Das Nämliche können wir von der der letzten Pièce sagen, der Ouvertüre zum Struensee von Meyerbeer, gleichfalls neu für unser Publikum. Die zahlreichen und mit großer Gewissenhaftigkeit von Seiten des Dirigenten Erkel geleiteten Proben machten, daß das erfolgreiche Resultat des ersten Concertes uns nicht überraschte. Die einzige Ausstellung, welche wir im Ganzen zu machen hätten, wäre die, daß uns die zarten Stellen in der Symphonie (sowohl im ersten Theile, als im Adagio) zuweilen noch nicht fein genug nüancirt waren, überhaupt in der Stärke des Ausdrucks nicht immer das wünschenswerthe Gleichgewicht zwischen Blech- und Saiteninstrumenten obwaltete. Dagegen herrschte bei allen Forte's ein unvergleichlicher Schwung rhythmisch wie melodisch; und es steht zu erwarten, daß sich kleine Unebenheiten mit Hülfe der Zeit und Uebung baldigst abschleifen werden. Der Besuch war sehr zahlreich, die Theilnahme sehr lebhaft, das ganze Concert in Anbetracht unserer Musikverhältnisse ein Ereigniß für Pesth.

Das zweite philharmonische Concert ist nun auf den 3ten Dec. festgesetzt und wird unter Anderem Wagner's Tannhäuser-Ouvertüre und Mendelssohn's A-Moll-Symphonie bringen. Wir sind ungemein begierig auf das erstgenannte Werk (man spricht sogar von bevorstehender Aufführung sowohl im deutschen als im National-Theater) und werden seiner Zeit über die Aufführung berichten.

Schließlich einige Neuigkeiten. Vieuxtemps hat ziemlich schlechte Geschäfte gemacht; sein letztes Concert fand am 23sten d. M. im Ofner Stadttheater statt. Pesth hat aufgehört, eine Virtuosenbeute zu sein, wie in früherer Zeit, und die Pesther finden, daß ihr Landsmann Edmund Singer, der mit enormen Succeß in unserer Stadt jetzt concertirt, obwohl

noch nicht so berühmt, als Vieuxtemps, doch auch ein Geiger ersten Ranges ist und einer gleich bedeutenden Zukunft entgegensieht. —

Der Tenorist Young führt gegenwärtig einen Proceß gegen den Intendanten des Nationaltheaters, der ihm widercontraktlich gekündigt. Der Verlust dieses trefflichen Sängers und Schauspielers würde sehr empfindlich sein. — Die Oper verdient keine specielle Erwähnung; desgl. auch nicht die alljährlichen Lloydconcerte, die zuweilen ein classisches Streichquartett bringen.

Robert Volkmann ist dieser Tage von seinem Triumphe in Wien zurückgekehrt; sein Streichquartett aus G-Moll, von welchem sogar die mittleren Sätze bei der Aufführung durch Hellmesberger wiederholt werden mußten, wird demnächst bei Spina (Diabelli) erscheinen. Ein anderes Streichquartett (A-Moll) befindet sich im Augenblick unter der Presse in Leipzig und wird im Verlag von Breitkopf und Härtel publicirt werden. Die in Wien anwesenden Gebr. Müller aus Braunschweig haben Volkmanns G-Moll-Quartett sofort in ihr Repertoir aufgenommen.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Zehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses am 15ten December. Ouvertüre zu „Euryanthe"; altdeutscher Schlachtgesang für Chor und Orchester von Jul. Rietz, ausgeführt von dem Pauliner Gesangsverein; Concert für die Violine von Mendelssohn, vorgetragen von Hrn. Hofkapellmeister August Pott aus Oldenburg; Arie aus „Medea" von Cherubini, gesungen von Frau Dreyschock; türkischer Marsch und Derwischchor aus den „Ruinen von Athen" von Beethoven. Zweiter Theil: Symphonie von August Pott (Manuscript, unter Direction des Componisten). — Der Gast in diesem Concert, Hr. Hofkapellmeister Pott, stellte sich dem Publikum als Virtuos und als Componist vor. In ersterer Eigenschaft hatten wir ihn schon in voriger Saison kennen und schätzen gelernt. Schöner Ton, größte Correktheit und Sauberkeit, gesangreiches Spiel sind insbesondere seine Vorzüge. Sein Vortrag des Mendelssohn'schen Concertes bezeugte abermals seine treffliche Schule und führte den Beweis für die sehr bedeutende Virtuosität des Künstlers. Hr. Pott scheint sich indeß als Virtuos mehr zum Vortrage von Tonstücken elegischen Charakters zu eignen, er gehört der Spohr'schen Schule an und deshalb glauben wir, daß die Wahl des Mendelssohn'schen Concertes für ihn keine ganz glückliche war. So gelungen auch seine Ausführung im Allgemeinen war, so würde er doch in einem Spohr'schen Concert, was er anfangs auch zu spielen beabsichtigte, zum Geltendmachen seines Talentes noch mehr und bessere Gelegenheit gefunden haben. Die Symphonie gehört dem Inhalte und der Form nach der älteren Richtung an. Dem Componisten, der übrigens in seinem Wirkungskreise als Kapellmeister sich namhafte Verdienste erworben und z. B. die neunte Symphonie von Beethoven zu mehreren Malen schon in den 30ger Jahren mit entschiedenem Erfolg in Oldenburg zur Aufführung gebracht hat, wurde an mehreren anderen Orten, z. B. in Prag, mit seiner Symphonie ein nicht unbedeutender Erfolg — hier sprach das Werk nicht an. Es ist bei uns allerdings auch schwer, mit einer neuen Symphonie Glück zu machen, besonders wenn ein solches Werk so wenig den Anforderungen entspricht, die man gegenwärtig stellen darf und muß. Der geistige Inhalt der Symphonie ist an sich zu unbedeutend, um in so großer Form auftreten zu können, besonders gilt dies vom Scherzo und dem letzten Satz, in welchen wir auch das formelle Geschick und die gute und moderne, wenn auch keineswegs originelle Instrumentirung der ersten beiden Sätze vermißten. Die Motive entbehren allenthalben des Flusses, des inneren Zusammenhanges, erinnern auch zu lebhaft an schon Vorhandenes, namentlich an den Beethoven der ersten Periode und an Mozart. Der erste Satz ist contrapunktisch tüchtig durchgearbeitet, das mehr rhythmische Hauptmotiv aber nur unbedeutend. Am frischesten — wiewohl ebensowenig ursprünglich, wie die anderen Theile — ist unstreitig der zweite (langsame) Satz. Bei alle dem steht diese Symphonie nicht tiefer, wie so manches andere derartige hier vorgeführte neue, der älteren Richtung angehörende Werk. — Frau Dreyschock bestrebte sich, die Cherubini'sche Arie in möglichster Vollkommenheit wieder zugeben und fand dafür die gebührende Anerkennung beim Publikum. Die obligate Fagottpartie wurde von dem ersten Fagottisten unseres Orchesters, Hrn. v. Inten, sehr brav ausgeführt. — Der Universitäts-Gesangsverein bewährte in dem „altdeutschen Schlachtgesang" von Rietz und in dem „Derwisch-Chor" von Beethoven abermals den guten Ruf, welches sich dieser treffliche Männerchor erfreut. Die Leistungen des Orchesters waren durchaus lobenswerth. —

Am 18ten December veranstaltete die schon einige Male in diesen Blättern als unermüdliche und begeisterte Kunstfreundin genannte Frau Lidy Steche im Saale der Loge Minerva vor einem eingeladenen Publikum eine Aufführung des Lohengrin am Pianoforte. Es war dies die erste Aufführung des ganzen Werkes in Leipzig, und Frau Steche hat sich damit das Verdienst erworben, einen großen Theil des musikalischen Publikums mit dem Wagner'schen Kunstwerke so vertraut gemacht zu haben, daß die demnächst bevorstehende Aufführung im Theater den bei diesen Proben Betheiligten um so mehr Genuß gewähren wird. Die Aufführung im Ganzen war eine gelungene, was um so mehr Anerkennung verdient, da die Soli sowohl wie die Chöre größtentheils durch Dilettanten ausgeführt wurden.

F. G.

Aus Rotterdam schreibt man uns: Den Freunden und Gönnern der echten Kunst in den Niederlanden ist endlich in diesen Tagen ein längst gehegter, sehnlicher Wunsch in Erfüllung gegangen. Robert Schumann und seine Gattin weilen in ihrer Mitte. Kein Wunder also, daß die Orchester- und Singstücke des großen Meisters hier an der Tagesordnung sind, während die bereits so hoch gespannte Erwartung, welche die Holländer von der Frau Schumann hegten, durch deren ausgezeichnetes geniales Clavierspiel, dessen technische Vollendung und geistreicher Vortrag nichts zu wünschen übrig läßt, noch übertroffen wurde. Die Reise, welche beide Künstler durch die Niederlande machen, ist denn auch ein wahrer Triumphzug: allenthalben werden sie mit ehrenvollem Jauchzen aufgenommen. In dieser Hinsicht muß besonders die Serenade erwähnt werden, die ihnen in Rotterdam gebracht wurde, wobei, unter Direction des Hrn. Verhulst, Mendelssohn's „Festgesang an die Künstler", Schumann's Waldchor aus „der Rose Pilgerfahrt" und Verhulst's „Flaggelied" von mehr als hundert Sängern, unter Begleitung von Blasinstrumenten und bei Fackelschein, vorgetragen wurden, und kein Kunstfreund sich von dem strengen Winternachtfroste abhalten ließ, an dieser ungeheuchelten Huldigung thätigen Antheil zu nehmen. Möchten die Holländer sich noch lange des Besitzes dieser edlen Künstler zu erfreuen haben, damit der Kunst in diesen ihrer so würdigen Priestern glänzende Ehre zu Theil werde! —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Im Concert der grande Harmonie zu Brüssel wurde zum erstenmale Wagner's Tannhäuser-Ouvertüre aufgeführt und zwar mit glänzendem, siegendem Erfolge.

Die Stuttgarter Liedertafel machte unter ihrem Director Dr. Faißt und in Begleitung Grunert's eine Fahrt nach Heilbronn und führte dort die Musik zu Mendelssohn's Antigone auf, wozu Grunert den Text sprach. —

In einem Dresdener Concerte zu milden Zwecken trug die Pianistin Frl. v. Harder zwei Pièçen von Charles Mayer und Chopin vor.

In dem ersten großen Concerte der „Gesellschaft der Musikfreunde des Kaiserthums" in Wien unter Leitung des Directors Hellmersberger, wurden Haydn's G-Dur-Symphonie und Mendelssohn's Walpurgisnacht zur Aufführung gebracht.

Im 3ten Odeons-Concerte zu München hörte man Mendelssohn's A-Moll-Symphonie, Weber's Aufforderung zum Tanz, instrumentirt von Hector Berlioz und zum Schluß Vincenz Lachner's „Preis"-Symphonie.

Musikfeste, Aufführungen. Aus Magdeburg schreibt man uns: Die Herren Rebling und Ritter hatten am Abend des Todtenfestes in der bei einer prächtigen, verständig angeordneten Beleuchtung einen Anblick von wunderbarer Schönheit gewährenden Dom-Kirche eine Musik-Aufführung veranstaltet, die wir eben sowohl der sichtlich darauf gewendeten sorgfältigen Einübung und gelungenen Aufführung, als des musterhaft entworfenen Programms wegen rühmend erwähnen müssen. —

Celle. Am 22sten November 1853 fand zum Besten der Armen eine sehr gelungene Aufführung des Oratoriums „Paulus" von Mendelssohn-Bartholdy unter der Leitung des Musikdirectors H. W. Stolze vom hiesigen Singvereine und unter Mitwirkung vieler hannoverscher Hof- und Kapellmusiker in der splendid erhellten Stadtkirche Statt. Die zahlreich versammelten Zuhörer verließen dieselbe mit allgemeiner Zufriedenheit, und es wurden sogar mehrere Stimmen laut, die meinten, daß man selbst in Hannover eine solche Aufführung von jetzigen Dilettanten nicht zu bewerkstelligen im Stande wäre. Die Solopartien waren besetzt: im Sopran von der Frau Obergerichtsräthin Albrecht, im Alt von Frl. Amalie Wedemeyer, im Tenor von dem Hrn. Bergamtsaccessisten Spring aus Bückeburg und im Baß von dem Hrn. Lehrer Zimmermann aus Harburg.

Neue und neueinstudirte Opern. Balfe's neue Oper: „Keolanthe oder das Traumbild", ist am k. k. Hofoperntheater zu Wien ohne allen Erfolg gegeben. Musik und Text sollen gleich unfruchtbar sein. —

Nicolai's: „Die lustigen Weiber von Windsor" wurden zum erstenmale in Dresden gegeben, unter nicht durchschlagendem aber doch immer ziemlich glücklichem Erfolg. —

Mit seltenem Erfolg wurde am Théater Variétées zu Paris gegeben, zwanzig Mal binnen drei Wochen: Jac. Offenbach's komische Oper „Pepito". Der Componist ist ein geborner Cölner, aber seit Jahren in Paris wohnhaft.

Des jungen Belgiers Gervaert (Schüler Halevy's) komische Oper: „Georgette", errang sich am Théatre lyrique denselben erfreulichen Beifall, den sie neulich bei erster Aufführung in Brüssel errang.

Sämmtliche Opern Gluck's sollen in Paris dem Gastspiel der Frl. Cruvelli, die Einen sagen: „zum Opfer fallen", die Andern „zur Folie" dienen, jedenfalls mit ihr gegeben werden.

In Stuttgart bereitet man Verdi's „Attila" vor. Diese Oper ist in Deutschland noch nie gegeben worden und der König selbst hat sie bei seiner letzten Anwesenheit in Italien vom Componisten gekauft. Ihr Text ist in Stuttgart übersetzt.

Lortzing's „Undine" wurde zum erstenmale in Coburg mit prachtvoller Ausstattung, aber ohne besonderen günstigen Erfolg aufgeführt.

In Breslau gab man neueinstudirt Spohr's „Faust"; Darstellung und Erfolg sollen gleich tüchtig gewesen sein.

Hr. Jean Bott, zweiter Kapellmeister in Cassel, wird bald eine Oper: „Die beiden Galeeren-Sclaven" vollendet haben. —

Mozart's „Don Juan" wird Anfangs nächsten Jahres

zum 300sten Male in Berlin gegeben und dem zu Ehren mit ganz neuer und prachtvoller Ausstattung und unter Mitwirkung aller ersten Kräfte der Hofoper.

Auszeichnungen, Beförderungen. Marschner, Spohr, Lachner und Meyerbeer haben den vom Könige von Baiern neugegründeten „Maximilians Orden" erhalten. —

Todesfälle. Joh. Schornstein in Elberfeld ist plötzlich am Schlagflusse gestorben, 65 Jahre alt. Er war Mitbegründer der großen Niederrheinischen Musikfeste, Director des Gesangvereins und 40 Jahre lang Organist an der reformirten Kirche. Ein ehrenwerther Künstler, ein vielgeliebter und jetzt vielbetrauerter Mann.

Vermischtes.

Meyerbeer hat eine neue Composition: „La course aux flambeaux", mit großer Wirkung im St. Cäcilien-Saal zu Paris aufgeführt.

Stephan Heller in Paris macht die letzten Correcturen an seinem neuen Werke, was den Jean Paul'schen Titel führt: „Blumen- Frucht- und Dornen-Stücke", und ebenso sinnig als gedanken- und melodienreich sein soll.

Der Cölner Männergesangs-Verein wurde durch den Unternehmer Hrn. Mitchell bei dessen Anwesenheit in Cöln zu einer zweiten großen Sängerfahrt nach London eingeladen.

Ueber H. v. Bülow's Auftreten in Berlin schreibt L. Rellstab: Das erste diesjährige Concert des Frauen-Vereins zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung bot ein so reiches Repertoir dar, daß man ein Werk schreiben könnte, wenn man sich auf die Analyse alles Einzelnen einlassen wollte. Es begann mit einem Trio von Volkmann in Pesth, einem Componisten, von dem unseres Wissens bis jetzt hier nichts zu öffentlichem Gehör gekommen. Der Umstand, daß es Franz Liszt gewidmet war und ein Schüler desselben, Hr. v. Bülow, es zum Vortrage gewählt hatte, ließ auf die Richtung, der das Werk folgen würde, schon vorneweg schließen. Wir können nur ein sehr bedingt zustimmendes Urtheil darüber aussprechen. Großes Talent bei größerer Verirrung, Streben nach Erhabenheit, oft aber nur den hohlen Schein derselben erhaschend; einzelne sehr schöne Stellen, gepaart mit absolut zurückstoßenden. Von dem Werke abgesehen, war die Ausführung desselben durch den Pianisten eine ganz außerordentliche. Allein in dem Zusammenspiel hatte dasselbe so große Schwierigkeiten, daß sie in einzelnen Momenten nicht völlig überwunden waren; doch kann man in der That zuweilen zweifelhaft sein, ob eine Kette dissonirender Accorde zufällig oder absichtlich gerade in der Weise sich fügt, wie sie zu Gehör kam. Mit diesen noch etwas unklaren Stellen mischten sich auch andere, sehr schöne, und in sofern glich die Ausführung dem Werke selbst, in welchem auch dieser Wechsel herrscht. Die ganze Kunst und Vollendung des Spielers ließ sich inzwischen aus dem Vortrag des überaus schwierigen Werkes nicht ermessen. Er entfaltete hier zwar die Macht seines Anschlags, die rapide Schnelligkeit in Octaven- und Accordgängen, das orchesterartige Beherrschen des Flügels; die Viel-, wir möchten fast sagen Allseitigkeit seiner Eigenschaften entwickelte sich jedoch erst später, wo er als Solist auftrat, mit einem von Liszt paraphrasirten Marsch aus dem Tannhäuser und einer Phantasie über ungarische Themata. Hier bethätigte er neben der Kraft und energischen Schnelligkeit auch die eleganteste Gelenkigkeit und Anmuth, die feinste Grazie und sauberste Ausarbeitung der Einzelnheiten. Von allen Spielern, die wir gehört, hat er die nächste Verwandtschaft zu seinem unerreichbaren Meister. Doch waren auch beide Musikstücke als Arbeiten für das Instrument voll reicher Effecte und mannichfaltiger Erfindung. Auf den Werth des ersteren an sich wollen wir, da es uns nicht in seiner ursprünglichen, eigenen Gestalt vorgeführt wurde, nicht näher eingehen. Das zweite vereinigt höchst originelle Themata mit geistreich eigenthümlicher Benutzung derselben für das Instrument. Eine Fülle neuer, pikanter, graziöser Züge blitzt uns daraus entgegen; sie setzen aber auch eine so vollendete und geistreich entwickelte Technik voraus, wie der Spieler darthat. Gewalt und Grazie seines Anschlags, Mark und Reiz des Tones sind diejenigen seiner Eigenschaften, die uns am unwiderstehlichsten fesselten. Ganz wie sein Meister greift er aber auch das Instrument an, und er bedurfte eines so eisernen, vollbrüstigen, Kraft und Zartheit vereinigenden Kisting'schen Flügels, wie der, dessen er sich bediente, wenn man nicht die Besorgniß haben sollte, er werde ihn mit der ehernen Elasticität seiner Hand zertrümmern. — Ein für die Gewohnheit, welche in diesen Concerten herrscht, ganz außerordentlicher Beifall wurde das Echo seines Erfolgs für den Künstler. Nach dieser neuen Erscheinung, die uns in Rücksicht auf das Urtheil am meisten in Anspruch nehmen mußte, gehen wir zu dem Bekannteren, in anderer Weise meist nicht minder Ausgezeichneten des Concerts über. Hr. Formes sang nach dem Trio die Arie aus der Schöpfung: „Mit Würd' und Hoheit angethan"; die Composition war erquickendes, lichtes Himmelsblau nach der vorangegangenen x. — Der gegnerische Standpunkt des Berichterstatters erhellt sogleich aus den Urtheilen über Volkmann, aus dem „erquickenden Himmelsblau" der Arie Haydn's x., und wir haben deshalb diese Stellen vollständig mitgetheilt. Um so mehr aber überraschte uns das in so hohem Grade anerkennende Urtheil über Bülow, und liefert den Beweis, daß Rellstab bei aller Einseitigkeit eine gewisse Frische des Urtheils, eine gewisse Freiheit des Blicks sich bewahrt hat.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien

von

Sohn & Lehmann *(vorm.* ***Bote & Bock****)*
in Breslau.

Babnigg, Op. 4. Zwei Lieder. Nr. 1. Sie haben Dir viel erzählet, von Heine. Nr. 2. Bleib' bei mir, von Sternau 12½ Sgr.
Colobellini, Bummler-Polka für Piano. 5 Sgr.
Sabbath, Op. 6. Zwei Lieder: Die Heimführung; die Fensterschau, von Heine. 10 Sgr.
Schnabel, Op. 51. Zweckmässige Claviercompositionen im leichten und gefälligen Style. Nr. 1. Quadrillen-Rondo. Nr. 2. Walzer-Rondo. à 10 Sgr.
———, Op. 54. Slavische Klänge. Nr. 1. Ungarischer Kriegermarsch. 10 Sgr.
———, Derselbe f. Orchester. n. 1 Thlr. 15 Sgr.
Truhn, Rosenlied von Lenau. 10 Sgr.
Wessnig, Vivat-Polka f. Piano. 5 Sgr.

Früher erschienen:

Gumbert, Op. 56. Zwei Lieder. Nr. 1. Ohne Liebe wie dunkel die Welt. Nr. 2. Liebeslied. 10 Sgr.
Listowski, Hotman Polni. Lied für eine Singstimme mit Pfte.-Begl. (Poln. Text.) 10 Sgr. n.
———, Medlitwa, Lied f. eine Singst. mit Pfte.-Begl. (Poln. Text.) 5 Sgr. n.
Schnabel, Fürst Blücher - Marsch f. Piano. 7½ Sgr.
———, Op. 47. 3 Lieder. Nr. 1. Die Rose, 5 Sgr. Nr. 2. Freierei. Nr. 3. Vöglein wohin? à 7½ Sgr.
———, Op. 52. Impromptu à la Mazurka. 12½ Sgr.
Truhn, Ich möchte Dir so gerne sagen, von Jean Paul, für eine Singst. mit Pfte.-Begl. 12½ Sgr.
Venth, Des Preussen Stolz sein König. Festmarsch f. Piano. 7½ Sgr.

Neue Musikalien.

Im Verlage von ***Fr. Kistner*** in Leipzig erschienen so eben:

Bach, J. S., Sonaten f. Violine, mit Pfte.-Begltg. von B. Molique.
Heft I. Adagio und Fuge aus der Sonate Nr. 1. 20 Ngr.
Heft II. Bourrée und Double aus der Sonate Nr. 2. 12½ Ngr.
Heft III. Grave und Fuge aus der Sonate Nr. 3. 25 Ngr.
Heft IV. Adagio und Fuge aus der Sonate Nr. 5. 27½ Ngr.
Heft V. Gavotte und Rondo aus der Sonate Nr. 6. 10 Ngr.
Bennett, W. St., Caprice pour Piano Op. 28. Nr. 3. 10 Ngr.
Krüger, W., Galop caprice de Concert pour Piano. Op. 33. 12½ Ngr.
Norman, L., Vier Fantasiestücke für Pianoforte. Op. 5. 20 Ngr.
Raff, J., Romanze für Pianoforte. Op. 41. 15 Ngr.
Schumann, R., Ouvertüre, Scherzo und Finale für Orchester. Op. 52. Partitur. 2 Thlr. 25 Ngr.
— —, Dieselben für das Pfte. zweihändig. 1 Thlr.
Sieber, F., Vier Lieder für Bariton oder Mezzo-Sopran mit Begleitung des Pfte. Heimkehr. — An die Wolke. — Stille Sicherheit. — Wanderers Morgenlied. Op. 17. 17½ Ngr.
— —, „Herz, mein Herz, sei nicht beklommen!" von H. Heine. Canon für drei Mezzo-Sopran-Stimmen mit Begleitung des Pfte. Op. 19. 10 Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage

von

Breitkopf & Härtel *in Leipzig.*

Bach, Joh. Sebastian, 6 Sonaten für die Violine mit hinzugefügter Begleitung des Pianoforte von Robert Schumann.
Nr. I. *Sonate, G-moll* (Adagio, Fuga, Siciliano und Presto). 1 Thlr.
„ II. *Sonate, H-moll* (Allemande mit Double, Corrente mit Double, Sarabande mit Double, Tempo di Bourrée mit Double). 1 Thlr.
„ III. *Sonate, A-moll* (Grave, Fuga, Andante, Allegro). 1 Thlr.
„ IV. *Sonate, D-moll* (Allemanda, Corrente, Sarabande, Giga, Ciaconna). 1 Thlr. 15 Ngr.
„ V. *Sonate, C-dur* (Adagio, Fuga, Largo, Allegro). 1 Thlr. 5 Ngr.
„ VI. *Sonate, E-dur* (Preludio, Loure, Gavotte und Rondo, Menuetto 1 und 2, Bourrée, Giga). 1 Thlr.
Eyken, G. J. van, Op. 1. 3 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 10 Ngr.
— —, Op. 2. Der wunde Ritter. Romanze von H. Heine, für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte. 5 Ngr.
Kittl, J. F., Marsch aus der Oper: Bianca und Giuseppe oder die Franzosen vor Nizza. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Handen. 10 Ngr.
Krug, D., Op. 66. Illustrations du Lohengrin de Richard Wagner. 2 Tableaux mélodiques et brillants pour le Piano. Livr. 1, 2. à 20 Ngr. 1 Thlr. 10 Ngr.
Schumann, R., Op. 120. Vierte Symphonie, D-moll (Introduction, Allegro, Romanze, Scherzo und Finale in einem Satze), für grosses Orchester. Partitur in 8. Geb. 4 Thlr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von der G. Ebner'schen Kunst- und Musikalienhandlung in Stuttgart.

Inhaltsverzeichniß

zum neun und dreißigsten Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

Größere Aufsätze, Erzählungen.

Vermischte Artikel.

Beurtheilungen.

Correspondenzen.

Aus Baden-Baden.

Aus Carlsruhe.

Aus Darmstadt.

Aus Detmold.

Aus Dresden.

Aus Hannover.

Aus Neisse.

Aus Neuwied.

Aus Paris.

Aus Pesth.

Aus Prag.

Aus Weimar.

Aus Wiesbaden.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Vermischtes.

Musikbeilagen.

Kritischer Anzeiger.

☞ Die Ziffer in ( ) bezeichnet die Opuszahl, und wo dieselbe fehlt, ist sie auf dem Titel nicht angegeben; die zweite Ziffer bezeichnet die Seitenzahl, und das darauf folgende a oder b die erste oder zweite Spalte.

Inserate.

Druck von Fr. Rückmann.